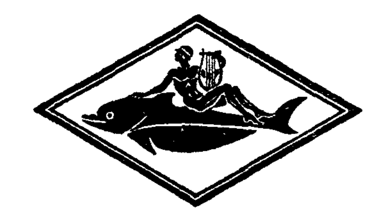
# DIE MUSIK

MONATSSCHRIFT

HERAUSGEGEBEN VON BERNHARD SCHUSTER

XXIII. JAHRGANG



ERSTER HALBJAHRSBAND

MAX HESSES VERLAG / BERLIN

# INHALTSVERZEICHNIS

## URAUFFÜHRUNGEN



## DAS MUSIKLEBEN DER GEGENWART

## BILDER

PORTRÄTE, BÜSTEN, ZEICHNUNGEN, KARIKATUREN



HANDSCHRIFTEN:



MUSIKBEILAGEN



VERSCHIEDENES:

# WAGNER UND DIE GEGENWART

VON

PAUL BEKKER-WIESBADEN

Ich habe die Aufgabe übernommen*), als Deutscher zu französischen Hörern über einen Deutschen zu sprechen. Dieser Deutsche aber gehört seit Jahrzehnten dem französischen Geistesleben an, ich kann also über seine Erscheinung und sein Werk nichts Neues sagen, denn er ist gemeinschaftlicher Besitz beider Nationen, wie Bach, Mozart, Beethoven. Also gehe ich aus von der Feststellung dieses gemeinschaftlichen Besitzes, dieser absoluten Kenntnis seines theoretischen und praktischen Schaffens. Indem ich uns nun weiterhin als Gemeinschaft, als künstlerisch und kulturell gleichmäßig interessierte Menschen betrachte, Menschen, die aus verschiedenen Richtungen kommen, aber das gleiche Ziel suchen, stelle ich heute die Frage nicht nach der Vergangenheit, sondern nach der *Gegenwart*, die Frage: Was ist uns Wagner, was ist uns diese Erscheinung, über deren geschichtliche Bedeutung und geistige Wirksamkeit wir nicht mehr zu sprechen brauchen — was ist sie über alle uns bekannten künstlerischen und kulturhistorischen Tatsachen hinaus für unser heutiges Sein, für das Leben der Gegenwart, für die Gestaltung der Zukunft?

Man könnte einwenden: wozu bedarf es einer solchen Fragestellung? Ist ein schöpferischer Künstler erst einmal seiner absoluten Bedeutung nach allgemein erkannt, so mag wohl im Wechsel der Zeiten sein unmittelbarer Einfluß bald geringer, bald stärker zu spüren sein. Ist die Feststellung solchen Wechsels wirklich eine Angelegenheit, die besonderer Untersuchung wert erscheint? Ich antworte: im allgemeinen nein, im gegebenen Falle aber, bei Wagner: *ja*. Die Feststellung verschiedener Beziehungen der Generationen zu Wagner ist eines der lehrreichsten Kapitel der Geistesgeschichte, eben weil es sich dabei nicht nur um Erkenntnisse, sondern mehr noch um *Bekenntnisse* handelt. Ich nannte vorhin die Namen Bach, Mozart, Beethoven, ich sagte, daß Wagner unser gemeinschaftlicher Besitz sei gleich ihnen. Gemeinschaftlicher Besitz: ja, aber: gleich ihnen, wirklich völlig gleich ihnen?

Ich glaube, selbst der leidenschaftliche Wagnerianer wird einen Augenblick mit der Antwort zaudern. Ohne Wagner verkleinern zu wollen, empfinden wir doch eine gewisse Scheu davor, seinen Namen unmittelbar neben den eines Bach, Mozart, Beethoven zu setzen. Brahms hat einmal das schöne Wort gesprochen: sie sind die Götter, wir sind die Menschen. Ich glaube, es ist nicht allein das Gefühl der Ehrfurcht, auch nicht allein das Bewußtsein der mythenhaften Größe, die uns jene Erscheinungen des 18. Jahrhunderts

*) Vortrag, gehalten in der Sorbonne, 7. Februar 1930.

als so unvergleichbar gelten läßt. Gerade Wagner gegenüber spricht noch etwas anderes mit, nämlich die Erkenntnis einer ganz tiefgreifenden, bis in die geheimsten Wurzeln der Persönlichkeit reichenden Wesensverschiedenheit. »Denn halb so echt nur bin ich wie Selige Ihr«, sagt Loge. Eben die gleiche oder doch eine ähnliche Wesensverschiedenheit, wie wir sie bei Wagner gegenüber der unmittelbaren Vorzeit empfinden, spüren wir auch der Gegenwart gegenüber. Der Künstler Wagner ist keine durch die Zeiten hindurch klar leuchtende, sondern eine oszillierende Erscheinung. Er ist über den Tageskampf hinaus ständig Objekt der Kritik geblieben — in höherem Maße wohl als jemals ein anderer Künstler. Dieses undefinierbar Schwankende, seltsam Flimmernde, das um Wagners Gestalt webt, sie uns bald näher vertraut, bald fremd erscheinen läßt, möchte ich ergründen, um so vielleicht an die Erkenntnis ihres Wesens und damit ihrer Bedeutung für uns selbst zu gelangen.

Der Weg, den ich hierfür wähle, soll nicht ausgehen von einer Betrachtung der ästhetischen Theorie Wagners. Gewiß hat Wagner eine stattliche Anzahl von Schriften verfaßt, die also authentische Kundgebungen seines Willens sind und uns scheinbar die Mühe ersparen, seine Absichten erst aus den Werken herauszulesen. Ich möchte aber davon absehen, die heutige Auseinandersetzung auf Grund der Schriften vorzunehmen. Ich halte nämlich diese Schriften für Fiktionen, deren wohl Wagner selbst bedurfte, um zum Schaffen gelangen zu können, die aber für uns keinesfalls das Gewicht objektiver Theorien haben. Für uns genügt das eigentlich Entscheidende, nämlich das Werk selbst, und innerhalb dieses Werkes wiederum das, was dem Werke die ausschlaggebende Bedeutung verleiht, d. h. die *Musik*. Sprechen wir also von Wagners Musik und versuchen wir, von diesem Ausgangspunkte her zu der Erkenntnis von Wagners Wesenhaftigkeit vorzudringen.

Wagner selbst hat sich bekanntlich stets gegen die Bezeichnung seiner Werke als Musikdramen gesträubt. Er hat in einem aus den späteren Lebensjahren stammenden Aufsatz »Über die Benennung Musikdrama« diesen Namen energisch abgelehnt, sich allerdings gleichzeitig außerstande erklärt, eine besser passende Benennung zu finden. Er hilft sich über die Schwierigkeit hinweg, indem er seine Bühnenschöpfungen bezeichnet als *»ersichtlich gewordene Taten der Musik«*.

Diese Bezeichnung nun halte ich für eine der tiefstdringenden Äußerungen, die Wagner jemals über sein Schaffen getan hat, eine Bezeichnung, die wahrhaft blitzartig in Urgründe des Wagnerschen Künstlertumes hineinleuchtet. Merkwürdigerweise ist diese Bezeichnung zwar oft zitiert, aber kaum jemals ihrer vollen Tragweite entsprechend interpretiert worden. Ich möchte das nun hier versuchen und bitte, nicht daran Anstoß zu nehmen, daß ich dabei eine scheinbar allzu drastische Auslegungsart anwende. Es wird sich weiterhin zeigen, daß solche nicht nur berechtigt ist, sondern absolut notwendig.

»Ersichtlich gewordene Taten der Musik«, sagt Wagner. Lassen wir das »ersichtlich« zunächst fort, so bleiben übrig die »Taten der Musik«. Was ist das? Kann Musik überhaupt etwas tun und wenn ja, was tut sie? Musik ist ein zunächst zeitlich bedingtes Phänomen. Ihre Tätigkeit ist Klingen. Sie übt diese Tätigkeit, indem die Klänge untereinander wechseln, sich verändern, zum Teil durch Beimischung dissonanter Klangelemente, die sich dann wieder in konsonante auflösen. Die einfachste Akkordverbindung, etwa Tonika, -Dominant- und wieder Tonika-Dreiklang ist eine solche Tätigkeit, die sich in der harmonischen Musik nach bestimmten Klanggesetzen vollzieht. Man spricht deswegen auch von einem »Fortschreiten« sowohl der einzelnen Töne als auch der Akkorde. Die Tat der Musik wäre im angegebenen Falle also die Bewegung vom Dreiklang der ersten Stufe zu dem der 5. Stufe und zurück, an sich gewiß eine recht einfache Tat, die einfachste, die denkbar erscheint, immerhin die allgemeine Kennzeichnung dessen, was wir uns unter dem Begriff einer *Tat* der Musik überhaupt vorzustellen haben.

Ich brauche nun nicht weiter auszuführen, in welch außerordentlichem Maße diese Taten der Musik sich steigern, ver- und entwirren lassen. Vergegenwärtigen wir uns das Bild einer Wagnerschen Partitur mit all ihren harmonischen Bewegungsvorgängen, stellen wir uns dazu vor, welche Steigerungen diese Bewegungsvorgänge durch Verteilung an die verschiedenen Klangfarben des Orchesters erfahren, so sehen wir hier, rein motorisch erfaßt, ein Bewegungsleben von ungeheurem Reichtum, ein Bewegungsleben in Beziehungen sowohl linearer Art, d. h. der Fortschreitungen von Ton zu Ton, als auch vertikaler Art, d. h. in den Verhältnissen der Klangabstände nach oben und unten. Gesteigert wird dieses Bewegungsleben einmal durch die bereits erwähnte Verschiedenheit der instrumentalen Schattierung, weiterhin durch die Verschiedenheit der klangdynamischen Vorgänge, die zu großen An- und Abschwellungen des Gesamtklanges führen. Das Bild einer solchen Partitur läßt sich, drastisch gesprochen, dem eines Infusorien-Heeres vergleichen, wo alles nach genau vorgezeichnetem Plane agiert, vor- und zurückgeht, stärker und schwächer, höher und tiefer wird und dabei aus einem allen gemeinschaftlichen Bewegungsimpuls handelt. Ich habe zur Verdeutlichung zunächst auf das *Schrift*bild der Partitur verwiesen. Stellen wir uns nun diese geschriebene Partitur klingend vor, so vollziehen sich naturgemäß die gleichen Bewegungsvorgänge, die wir dort im Noten*bilde* erkannten, nur im unsichtbaren Raum, in der Sphäre des nur dem Ohre vernehmbaren Klingenden. Dieses ist die Tat der Musik, und jetzt setze ich das Wort hinzu, das ich vorhin zunächst fortließ und mit dem Wagner seine Definition beginnt: *Ersichtlich* gewordene Taten der Musik. Also: Sichtbarwerden der Vorgänge des Klangorganismus, leibhaftiges Erscheinen der Akkorde und ihrer tonlichen Elemente, der Dissonanzen

und der Konsonanzen, der bösen und der guten, der harten und der weichen Klangkräfte. Ich bitte dies nicht als Übertreibung, sondern ganz ernsthaft wörtlich aufzufassen. Wer etwa daran zweifelt, der sei nicht nur an Wagners Erzählung aus seiner Jugend erinnert, wo ihm Grundton, Terz und Quint leibhaft erschien. Ich verweise auf viele einschlägige Stellen auch aus den Schriften Webers, E. Th. A. Hoffmanns, Schumanns und anderer Romantiker. In dieser visuellen Erfassung der klanglichen Bewegungsvorgänge haben wir die Einstellung der gesamten Romantik zu erkennen, nicht nur der deutschen, auch der französischen und slawischen. Aus ihr erklärt sich der illustrative, illusionistische Grundzug der romantischen Musik, der ja nicht, wie oft irrtümlich behauptet wird, einer hineingetragenen literarisierenden Absicht entspricht, sondern der vollkommen organisch aus der *visuellen* Erfassung und Empfindung des Klanggeschehens erwächst.

Neu und eigentümlich an Wagner ist somit nicht diese Art der Musikerfassung, sondern ihre *dramatische* Ersichtlichmachung. Ich habe deswegen in meinem Buche über Wagner seine Werke in Umschreibung seines eigenen Wortes als »Handlungen der Töne und Tonbeziehungen« bezeichnet. Wiederum zur Vermeidung eines Mißverständnisses: es ist nicht etwa gemeint, daß Wagner aus der visuellen Erfassung eines Klangbildes nachträglich eine Bühnenhandlung baut und so den Kampf der großen Septime gegen die kleine Terz handlungsmäßig darstellt. Sondern ein Bewegungsimpuls — nennen wir ihn schöpferische Eingebung — strahlt zugleich in zwei Sphären aus: in eine gestalthaft sichtbare und in eine rein klanglich hörbare. Beide Bewegungserscheinungen, durch den gemeinsamen Grundimpuls unlösbar verflochten, können gar nicht anders als sich einander vollkommen entsprechend ausgestalten. Wie auf diese Art die Handlung als ersichtlich gewordene Tat der Musik erscheint, so ist umgekehrt die Musik der erhörbar gewordene Gefühlssinn der Handlung. Dieses ist im übrigen der innere Gehalt der Kunstlehre, die Wagner in seiner Schrift »Beethoven« über die Verbundenheit von Dichter und Musiker gibt.

Ich habe zunächst versucht, Wagners Art der Musikerfassung so weit deutlich zu machen, wie es für meine Fragestellung erforderlich ist. Ich gehe nun auf diesem Wege noch einige Schritte weiter, indem ich versuche, aufzuzeigen, wie weit solche Art der Musikerfassung grundlegend ist für die Formung der Wagnerschen Ideenwelt. Im allgemeinen nimmt man an, Wagner sei durch seine menschliche Entwicklung zu einer philosophisch bedingten Ideenwelt gelangt, die er nun als Dichter zu einer Handlung gefügt und dann zuletzt als Musiker zu einem großen musikalisch weltanschaulichen Bühnengebilde ausgeführt habe. Ich vertrete die gegenteilige Meinung: das Primäre ist die Musik, das zweite die Handlung, das dritte, allerletzte, das sich erst als äußerste Konsequenz aus allen übrigen Gegebenheiten herauskristallisiert, ist die Philosophie.

Beispiel: Die Mittelachse der Wagnerschen Ideenwelt ist bekanntlich die *Erlösungsidee*, vieles ist über ihre Gestaltung und Wandlung bei Wagner geschrieben worden. Nun, ich bestreite nicht den relativen Wert solcher Betrachtungen. Ich bestreite aber die *primäre* Bedeutung der Erlösungsidee. Ich gehe auch hier zurück auf die Tat der Musik: die Kadenz als organische Schlußform jeder harmonischen Musik. Je stärker nun die vorherige harmonische Spannung angezogen ist, um so intensiver muß sich der Entspannungstrieb zur Kadenz geltend machen. Er wird harmonisch musikalisch zum drängenden Lösungswillen in die Tonika. Das Ersichtlichwerden dieses Lösungswillens wird als Handlung zur Erlösungshandlung. Diese Erlösung wird um so stärkere handlungsmäßige Leidensspannungen fordern, je chromatisch reicher der Klangorganismus, die Tat der Musik sich darstellt. Die philosophische Erlösungsidee als weltanschauliche Lehre dieser Handlung ist also nicht geistige Voraussetzung, sondern ihre letzte feinste Blüte. Sie ist, so roh dies klingen mag, gar nicht weltanschaulich bedingt, sondern ganz einfach die in Erkenntnisformel gebrachte musikalische Kadenz. Es wäre dem Musiker Wagner überhaupt nicht möglich gewesen, zu einer anderen ideenmäßigen Formulierung seiner Anschauungen zu gelangen, er hätte denn darauf verzichten müssen, kadenzierende harmonische Musik zu schreiben.

Damit wäre nun freilich die Frage aufgeworfen, ob nicht am Ende — zwar nicht für Wagner, wohl aber für die ganze Kulturepoche, der er angehört — die *Idee* doch grundlegend und das harmonische Klangsystem nur *Folge*erscheinung war?

Diese weit ins Allgemeine führende Frage möchte ich jetzt nicht erörtern. Für das heutige Thema genügt der Hinweis, daß aus der gegebenen Art der Musikerfassung die Art der Handlung und der ideellen Grundrichtung bei Wagner zwangsläufig bestimmt war. Damit sind wir an den Punkt gelangt, auf den ich mit meiner Hauptfrage zielte. Wir haben zweierlei festgestellt: 1. die Bindung an die harmonisch kadenzierende Musik; 2. die visuelle Erfassung der Klangvorgänge als organischer Bedingung dieser Musik. Wir kommen dabei zu der Feststellung, daß das Ethos der Werke Wagners eigentlich die Quintessenz eines musikalischen Klangsystemes ist, eine Quintessenz, deren Darbietung insofern etwas Bedenkliches hat, als sie uns mit lebhafter Bewußtheit und Zweckhaftigkeit vorgeführt wird. Wir kommen weiter zu der Feststellung, daß die Dichtung Wagners nicht unmittelbare dichterisch seherische Intuition ist, sondern von Beginn an gebunden an den Organismus der Musik und aus ihm erwachsen. Wir kommen schließlich zu der Feststellung, daß die Musik Wagners zu einem Mittel des Theaterspieles wird, daß sie von Beginn an sich ihrer Bedeutungshaftigkeit bewußt, also daß sie eine *symbolisch* konzipierte Musik ist und die Last ihrer Symbolik niemals abwerfen kann.

Wiederholt ist zu betonen, daß das eben Gesagte nicht nur für die Musik Wagners gilt, sondern für die gesamte Musik der Romantik. Man kann noch weiter gehen und sagen: das entscheidende Kennzeichen der romantischen Musik besteht eben darin, daß sie eine Musik mit Hintergründen ist, eine Musik der zweckhaften Bedeutungshaftigkeit, eine symbolhaft vorbestimmte Musik. Wagner ist nur der äußerste Exponent dieser Musik. Bei ihm gelangt der symbolische Gehalt der Musik nicht in literarischen Überschriften, poetischen Programmen zum Ausdruck, sondern als sichtbare, bis ins kleinste gedanklich ausgearbeitete dramatische Handlung, die sich mit Aufbietung des vollen Apparates der Szene darstellt.

Wagner ist außerdem auch deswegen der äußerste Exponent dieser Art symbolhafter Musikerfassung, weil er eben hierauf seine besondere Theorie des Schaffens und der Gestaltung gründet. Keiner von allen Musikern der Romantik hat aus der Möglichkeit symbolischer Ausdeutung der musikalischen Klangorganik mit auch nur annähernd vergleichbarer Energie so die letzten Konsequenzen gezogen, wie dies Wagner getan hat. Ohne Übertreibung darf man behaupten, daß, wenn die gesamte Musik der Romantiker uns verlorenginge und nichts übrigbliebe als der Tristan, es möglich sein müßte, aus genauer Betrachtung dieses einen Werkes das Wesen der romantischen Musik erkenntnismäßig zu bestimmen. Das »Ersichtlichwerden der Tat der Musik« ist hier zu einem Grade der Verdeutlichung gediehen, der keiner Steigerung mehr fähig ist. Tristans Ruf »Hör' ich das Licht«, der ebenso lauten könnte »Seh ich den Klang«, ist die letzte Äußerung jenes Grundtriebes der romantischen Kunst, der hinzielt auf die Vertauschung der Sinnesempfindungen: Erfassung des Hörbaren durch das Auge, Erfassung des Sichtbaren durch das Ohr.

Im Beginn meiner Ausführungen hatte ich auf das Gefühl der Abgrenzung hingewiesen, das wir alle empfinden, wenn wir von den großen Meistern des 18. Jahrhunderts zu denen des 19. Jahrhunderts kommen. Daß sich dieses Gefühl gerade Wagner gegenüber besonders bemerkbar macht, hat seine Ursache darin, daß eben Wagner der konsequenteste und rücksichtsloseste Vertreter der Kunstideen des 19. Jahrhunderts ist. Ich verwahre mich also ausdrücklich gegen die Unterstellung, als wolle ich zwischen den Meistern des 19. Jahrhunderts irgendwelche Unterscheidungen grundsätzlicher Art, etwa gar kunstmoralische Wertdifferenzen annehmen. Gewiß sind auch hier einschneidende Verschiedenheiten festzustellen, doch kann man diese gerade im Hinblick auf die hier angewendete Betrachtungsart nur als sekundär ansehen. Ich verwahre mich auch dagegen, daß ich die geistige Unzulänglichkeit, mit der Wagner lange Zeit zu kämpfen hatte, nachträglich legitimieren möchte. Aber wenn ich die Minderwertigkeit des größten Teils dieser Widerstände auch noch so deutlich anerkenne, so bleibt doch für die *heutige* Kunstbetrachtung ein Körnchen innerer Berechtigung an jenen

damaligen Widerständen. Dieses Körnchen ist in unserer Zeit zu einer großen Saat aufgegangen.
Ich betonte am Eingang das Flimmernde, Oszillierende, das der Erscheinung Wagners auch über den gewaltigen Sieg seiner Kunst hinaus eigen geblieben ist, und das sich niemals zu dem ruhigen steten Licht klären will, das frühere Erscheinungen umfließt. Nun, ich glaube, in meinen vorangegangenen Ausführungen die Möglichkeit einer Erklärung angedeutet zu haben. Durch die mit äußerster Planmäßigkeit verwirklichte symbolische Ausdeutung der Klangvorgänge, durch die Anschauung des klangorganischen Geschehens überhaupt als einer visuell erfaßbaren Tat der Musik, wurde naturgemäß eine Art der Musikauffassung postuliert, die zunächst einen tiefgreifenden Gegensatz zu der Musikerfassung des 18. Jahrhunderts schuf. Ich weiß sehr wohl, daß das 18. Jahrhundert gelegentlich besondere Freude an rein illustrativer Musik hatte, ich weiß ebenso, daß sich die Musik damals mit voller Bewußtheit in den Dienst des dramatischen Ausdrucks stellte. Niemals aber konnte sie darüber hinaus ihre klangorganische Eigengesetzlichkeit außer acht lassen.
Das eben ist es, was sich bei Wagner vollzieht. Nicht die illustrativen Episoden sind für Wagner bezeichnend, ebensowenig die Anpassung an den dramatischen Ausdruck, die bei Gluck und Mozart — um nur diese beiden zu nennen — genau so befolgt wird. Das Entscheidende ist die wurzelhafte Durchdringung des *Klang*organismus mit *Handlungs*ideen und -vorstellungen, die *Konzeption* aus dieser Erfassung der Klangwelt als einer Welt tönender Symbole, kurz, das, was Wagner selbst einmal nennt: die Auffassung der Musik als eines Mittels zum Zweck des Dramas.
Wir können und müssen die künstlerische Tat, die solches zuwege brachte, mit Ehrfurcht bewundern. Wir werden aber, gerade weil wir diese Tat ihrer umstürzenden Bedeutung nach erkennen, uns nicht der Einsicht verschließen, daß damit ein verhängnisvoller, ganz tief wirkender Eingriff in das organische Wesen der Musik selbst geschah. Denn eben mit der zum Kunstprinzip erhobenen Absicht einer Ersichtlichmachung der Tat der Musik, d. h. mit der visuellen Verdeutlichung des Klanggeschehens, mit dieser Konzeption der Musik als eines in sichtbare Handlung umdeutbaren Geschehensablaufes wurden naturgemäß in die Musik Bewegungsimpulse hineingetragen, die einer anderen, neuen Vorstellungswelt entstammten und die nun unvermeidlich auf das Klanggeschehen selbst mitbestimmend, wenn nicht überhaupt richtunggebend weiter wirken mußten.
Man kann diesen Vorgang als eine Bereicherung ansehen und im Sinne der Schaffung neuer Werte ist er es auch zweifellos. Man kann aber den gleichen Vorgang ebenso als eine *Verarmung* ansehen. Solche ist er, sobald man die Formung aus der organischen Eigengesetzlichkeit der Materie als Aufgabe künstlerischen Gestaltens betrachtet. Hier nun sind wir nach

meinem Dafürhalten an den Punkt gelangt, wo sich der kulturpsychologischen Kritik das Verständnis für das Für und Wider gegenüber der Erscheinung Wagners eröffnet. Wagners erstes Auftreten fällt in eine Zeit, in der die Neigung für die bedeutungshafte Erfassung der Musik wohl bereits vorhanden, aber doch noch nicht allgemein zu klarer Bewußtheit gelangt war. Es ist darauf hinzuweisen, daß durch die Erscheinung Beethovens dieser neuen romantischen Art der Musikerfassung gewaltig vorgearbeitet wurde, obschon bei Beethoven die eigenwüchsige Kraft des musikalischen Organismus noch so elementar und absolut ist, daß eine Abschwächung keinesfalls eintrat. Bei den Künstlern, die *zwischen* Beethoven und Wagner stehen und zu denen wir in erster Linie Berlioz, Weber und Mendelssohn rechnen müssen, bemerken wir den Übergang: das klassizistische Fundament, das mehr und mehr bewußte Hineinwachsen der klangsymbolischen Kräfte. Wagners Kampf schließlich ist der Kampf um absolute Geltendmachung der Klangsymbolik bis zu ihrer letzten Verdeutlichung im Bühnengeschehen, ja darüber hinaus in der *philosophischen* Lehre, die sich schließlich zu einer Religion der Kunst steigert.

Nun, nachdem diesem Willensdämon selbst der letzte Grad des Erkenntlichmachens: der Bau des Hauses gelungen ist — ich bitte ausdrücklich diesen Hausbau wirklich in dem hier gemeinten Sinne erkennen zu wollen — nun, nachdem die Tat der Musik sich bis zur Errichtung des steinernen Rahmens verwirklicht hat — nun langsam aufdämmernd die Erkenntnis, daß diese Religion keine echte Religion ist, diese Philosophie keine echte Philosophie, dieses Drama kein echtes Drama und diese Musik keine echte Musik, sondern alles ein Mischerzeugnis, dessen Elemente eben durch diese Mischung eines erheblichen Teiles ihrer elementaren Kraft beraubt sind. Dies die Erkenntnis einer Generation, die sich an der Bedeutungshaftigkeit der Kunst übersättigt hat und Bereicherung nicht mehr in der Vermehrung und gegenseitigen Steigerung der Elemente sieht, sondern in der Neugewinnung ihrer naturhaften Kräfte.

Dieses aber ist zunächst die Grundeinstellung der Gegenwart. Ich habe es bisher absichtlich unterlassen, auf äußerlich leicht faßbare Kennzeichen der Kunst Wagners einzugehen, etwa auf den Inhalt seiner dramatischen Handlungen, ihren Aufbau, und auf einzelne besonders bezeichnende Thesen seiner Kunstlehre. Ich habe es vermieden, nicht nur weil solche Erörterungen hier zu weit führen würden, sondern vor allem deswegen, weil ich in all diesen Äußerungen nur Folgeerscheinungen erkenne, Folgeerscheinungen, die bei diesem mit höchster Planmäßigkeit schaffenden Geiste notwendig sich ergeben mußten aus seiner Art der Musikerfassung. In ihr liegt alles Sonstige beschlossen. Eben darum ergibt sich zunächst nur aus ihr die kritische Einstellung der Gegenwart. Indem sie sich von der romantischen Bedeutungshaftigkeit der Musik abwendet, indem sie ungeachtet aller inneren

Gegensätzlichkeiten auf jedem Gebiet künstlerischen Schaffens wieder die Eigenorganik des Materiales sucht und fordert, verwirft sie damit alle Bestrebungen synthetischen Schaffens. Aus diesem Grunde —ich lasse wiederum absichtlich alles Weltanschauliche noch beiseite — ist sie antiromantisch gesinnt. Aus diesem Grunde wendet sie sich nicht nur gegen Wagner und seine Zeit, sondern geht sie darüber hinaus auch noch scheu an Beethoven vorüber. Mozart ist eigentlich der jüngste Musiker, zu dem sie einiges Zutrauen hat, am liebsten aber greift sie noch weiter in die Vorzeit zurück. Denn je ferner uns die Meister und ihre Werke stehen, um so spielhafter, eigenorganischer erscheinen sie und um so objektiver wirkt ihre Kunst auf uns.

Hier nun stoßen wir auf den zweiten Grund der Abwehr gegen Wagner und die Romantik, die zweite positive Forderung der Gegenwart an die Kunst: das Verlangen nach *Objektivität.* Es ergibt sich als unmittelbare Folge aus der Hinlenkung des Kunsttriebes auf Freude an eigenorganischer Materialgestaltung. Das Ich, der unweigerlich gegebene Mittel- und Verbindungspunkt jeder synthetisierenden Kunst, dieses Ich, das Zentrum jeder Romantik hat seine ausschlaggebende Bedeutung für uns, ja, fast könnte man sagen, überhaupt sein besonderes Interesse verloren. Vom Subjekt des Künstlers, der sich die Materie für seine individuellen Zwecke zurechtlegte und ihr seinen Bedeutungsodem einblies, von diesem Subjekt des Künstlers streben wir zurück zum Objekt der Kunst. An ihr soll der Künstler sein Können erweisen, sie soll er gestalten und formen, an sie sein Ich verlieren.

Aus diesem Doppelverlangen, dessen beide Teile einander bedingen: dem Willen zur organischen Eigengesetzlichkeit der Materialgestaltung und dem Willen zur Objektivierung des Ich glaube ich den Sinn der gegenwärtigen Kunst zu verstehen. Damit ist ihre absolute Gegensätzlichkeit ausgesprochen zur Kunst der Romantik. Diese erstrebte synthetische Verbindung möglichst vieler Kunstmaterien unter Aufhebung ihres materialen Eigenwertes, ihre Zusammenfassung als bewußter Spiegelung des künstlerisch schaffenden Ich. Wenn ich so die durch tiefgreifende geistige Wandlungen bedingte kritische Einstellung der Gegenwart zu Wagner zu kennzeichnen versuche, möchte ich doch den Eindruck vermeiden, als ob in dieser Einstellung eine absolute Wertung anzuerkennen sei. Wir wollen uns der *Bedingtheit* der Gegenwart und *ihrer* Kunstbegriffe ebenso bewußt bleiben, wie wir dies der Vergangenheit gegenüber waren. Vor allem wollen wir klar erkennen, daß wir gegenwärtig in einer Periode planmäßiger Abwehr gegen die Nachwirkungen des 19. Jahrhunderts leben. Aus dieser Abwehrstellung heraus muß vieles ungleich kritischer gesehen werden, als es bei objektiver Betrachtung der Fall wäre. Uns allen sitzt das 19. Jahrhundert noch viel tiefer in den Gliedern, als wir Wort haben wollen. Wir sind nicht unromantisch, wir sind antiromantisch gesinnt und die Romantik spukt uns noch überall herum.

So ist auch unsere Kritik gegen Wagner eine Kritik gegen uns selbst, gegen den Wagner *in uns*, den Wagner, den wir so, wie er in der Vergangenheit war, überwinden wollen, aber nicht, um ihn zu verlieren, sondern um ihn uns anders als vorher neu zu gewinnen. Das ist die Aufgabe, vor der wir stehen. Nur von klarer Erkenntnis dieser Aufgabe aus kann Kritik an Wagner einen Sinn haben. Denn hier handelt es sich keineswegs um die Abstoßung eines falschen Wertes. Es handelt sich um seine Reinigung von für uns entwerteten Vergangenheitsbeständen und dann seine Neugewinnung.

Ich sagte bereits, daß unsere Musiker mit besonderer Liebe auf die Zeit vor Mozart, wenn möglich sogar noch vor Bach zurückgreifen. Hier erst finden sie die Gelöstheit von allen romantischen Einschlägen, die vollkommene Objektivität, die sie suchen und für sich selbst bedürfen. Ich deutete aber in diesem Zusammenhange bereits an, daß solche Wirkung der Objektivität sich zum nicht geringen Teil ergibt aus der gewaltigen zeitlichen Entfernung, zum andern Teil aus der ebenso gewaltigen Veränderung der Klangapparate und Klangformen. Vieles, was uns heut als rein spielhaft, rein klangorganisch gewachsen erscheint, war dieses ursprünglich gar nicht, zum mindesten nicht im Maße des heutigen Eindruckes. Dies aber ist nun unsere Aufgabe gegenüber dem 19. Jahrhundert, gegenüber der Kunst der Romantik, gegenüber Wagner: dieses alles über die ursprüngliche, uns noch genau erkennbare Bedingtheit hinaus in seiner kunstmäßigen *Spielgesetzlichkeit* zu erfassen, so zu distanzieren, wie wir heut schon einen Händel, einen Scarlatti, einen Monteverdi und andere distanzieren. Das mag schwer sein, es mag sein, daß es erst unsern Kindern oder Enkeln gelingen kann. Aussprechen möchte ich nur, daß wir mit der oben charakterisierten *Gegenwarts*kritik mit Wagner noch nicht fertig sind. Im Gegenteil, wir fangen eigentlich erst an, über den Begeisterungstaumel und die Weihrauchliteratur der letzten Vergangenheit hinweg uns ernstlich und wahrhaft produktiv mit ihm zu beschäftigen.

Was aber wäre denn nun unter dieser Spielgesetzlichkeit Wagners zu verstehen? Es wurde doch gesagt, daß seine Musik nicht eigenorganisch begründet sei, sondern bedeutungshaft vorbestimmt, daß seine Religion, seine Weltanschauung, sein Drama eigentlich nur sublimierte Reflexe eines musikalischen Handlungsvorganges seien, daß sein romantisches Ich sich in allem Erscheinungsmäßigen spiegele. So hätten wir hier somit weder Musik, noch Dichtung, noch Philosophie im Reingehalt, sondern nur eine Vermischung und also gegenseitige Verdünnung von allem, zusammengehalten durch eine subjektive Synthese. Welcher Art soll da die festzustellende Spielgesetzlichkeit sein?

In meinen bisherigen Ausführungen wurde Wagners *Musikertum* als Grundeigenschaft seines Wesens genommen. Ich möchte diese Ansicht beibehalten, indem ich die musikalisch gefühlsmäßig bestimmte Empfindungsart als

durchaus primär bei ihm betrachte. Ich habe gleichwohl weiterhin seine Musik einmal als unecht bezeichnet, nicht im verletzenden, herabsetzenden Sinne, sondern wenn ich sie ihrer Eigenbedeutung nach mit der anderer größter Meister vergleiche.

Hier scheint ein Widerspruch vorzuliegen, den ich indessen zu lösen wage. So sicher Musik für den gefühlsmäßig bestimmten Künstler Wagner die erste Äußerungsmöglichkeit ist, so sicher kann er wiederum seinem Wesen nach weder als Musiker, noch als Dichter, noch gar als Philosoph gelten. Die Kunst, für die er schafft, ist keines von diesen oder alles zusammen. Es ist die *Kunst des Theaters*. Diese hat er auch selbst in unzähligen Äußerungen bis an das Ende seines Lebens als die ihm eigene, von ihm erstrebte und gewollte Kunst bezeichnet. Wollen wir also die Spielgesetzlichkeit der Kunst Wagners erkennen, so dürfen wir nicht die Musik und nicht die Dichtung, sondern wir müssen das Theater fragen. Hier werden wir auch die richtige und endgültige Antwort erhalten.

Damit wären wir also bei der Schauspielerthese Nietzsches angelangt und hätten uns zu fragen, ob wir die Einstellung dieses ersten, aus einer seltsamen Mischung von Liebe und fanatischer Abwehr ganz tiefdringenden Wagnerkritikers teilen wollen. Ich möchte darauf Nein und Ja zugleich antworten. Nein, bedingungsloses Nein, indem ich alles ablehne, was an dieser Kritik den Begleitsinn des Herabsetzenden, überhaupt des Polemischen hat. Für Nietzsche war die Polemik notwendig, weil es für ihn galt, Wagner von sich abzuschütteln, weil er diesen Wagner ganz tief im Blute trug. Für uns dagegen wäre jede polemische Stellungnahme von vornherein verfehlt, besonders, wenn sie auf eine herabsetzende Klassifizierung zielt. Eliminieren wir aber diesen herabsetzenden Nebensinn, der bei Nietzsche selbst nur aus romantisch ethisierender Wertkritik entspringt, so haben wir in der Erkenntnis Wagners als des musikalischen Mimen die Wesensdefinition gefunden, von der aus gesehen alle seine Eigenschaften sich zum klaren Bilde runden, gleichzeitig die Definition, von der aus gesehen das Wesen der romantischen Kunst überhaupt zum bezeichnendsten Ausdruck gelangt. Ich sehe das Wesen der romantischen Kunst nicht in der Auffindung und Gestaltung künstlerischer Urphänomene, sondern in deren Rückspiegelung und Wiedergabe. Ich sehe sie also nicht als eine im tiefsten Sinne produktive, selbstschöpferische, sondern als eine rezeptive, nachschöpferische Kunst. Wir beobachten, daß im Laufe der Kunstgeschichte jede klassische Zeit von einer romantischen abgelöst wird. Diese Romantik ist inhaltlich betrachtet der Nachhall der vorangehenden, wertschaffenden Klassik. Sie verarbeitet, baut aus, sie übersetzt ins menschlich Persönliche: sie *interpretiert*.

Dieses Interpretieren aber ist die wesentliche Aufgabe des Mimen. Indem er interpretiert, indem er anschaulich macht, was verschlossen ist, bewährt

er seine eigenschöpferische Kraft. Darum steht für alle Zeiten der Romantik die Forderung nach *Ausdrucks*gestaltung an erster Stelle. Die mimische Darbietung aber ist Ausdruck in höchster Potenz, Ausdruck durch das kostbarste Ausdrucksmittel, das der Mensch zur Verfügung hat, Ausdruck durch den Menschen selbst, durch die Hinopferung dieses Menschen an die Ausdrucksforderung.
Als der musikalische Mime hat nun Wagner etwas geschaffen, das über jegliche Relativität der Bewertung hinaus eine absolute Errungenschaft bedeutet, somit auch eine neue und eigene Spielorganik in sich schließt. Wagner hat sich oft, freilich stets vergebens, dagegen gewehrt, daß man seine Werke im literarischen Sinne als Dichtungen und Partituren betrachte. Er hat immer wieder darauf hingewiesen, das alles schriftlich Fixierbare für ihn nur Mittel zum Zwecke der Aufführung, nur Abbreviatur eines mimisch szenischen Geschehens sei. Er hat seine Niederschriften mit der Choreographie des antiken Dramas verglichen. Wenn vorher gesagt wurde, daß er etwa als Musiker nicht den großen Meistern des 18. Jahrhunderts vergleichbar sei, so muß jetzt hinzugesetzt werden, daß solcher Vergleich für die Erkenntnis Wagners völlig belanglos ist. Seine Musik ist keine Musik »an sich«, sondern Mittel zur Szene, seine Dichtung ist nicht Dichtung »an sich«, sondern nur der nächsthöhere Grad zur Verdeutlichung der Szene. Alles ist in einem höchsten Sinne Spielanweisung, die, sobald sie in vollkommenem Maße zur Ausführung gelangt, die durch den lebendigen Mimen ersichtlich werdende Tat der Musik bedeutet. Mit diesem Ersichtlichwerden hat das Ganze seinen Zweck erfüllt. Es will und soll nichts darüber hinaus sein, kein »an sich«.
Also doch Oper? Nein, auf keinen Fall. Oper ist und bleibt Musik »an sich«, unter Anwendung auf die Szene. Hier liegt ein elementarer Unterschied vor, den wir sehen müssen, nicht weil Wagner es so will, sondern um der Richtigkeit unserer Erkenntnis halber. Gewiß hat Wagners Werk vielfache Ähnlichkeit mit der Oper. Es wächst aus ihr heraus, entfernt sich dann vom Lohengrin ab von ihr und kehrt mit Meistersinger, Götterdämmerung und Parsifal scheinbar wieder zu ihr zurück. Man täusche sich nicht, die Ähnlichkeit ist wirklich nur scheinbar. Wagner hat nie, auch nicht in seiner Anfängerzeit, eine Oper geschrieben, er hätte auch nie eine Oper schreiben können. Der produktive Trieb zum Musizieren lag völlig außerhalb seiner Natur, man könnte fast sagen, außerhalb seines Vorstellungsvermögens. Was einzig in ihm lag, war der produktive Trieb zum Spielen, zum Spielen im elementaren Sinne des Begriffes: Theater zu spielen, und zwar — darin liegt das Einzigartige — Theater zu spielen mit den Spielkräften der Musik. Dieses Spielen mit den Spielkräften der Musik mußte sich theaterhaft darstellen als Spiel mit Symbolen. Hieraus nun erwuchs das anscheinend Problematische dieser Erscheinung und dieser Kunst, das, was die Geister lange in heftigem Streit beschäftigt hat: die Forderung des *Glaubens* an die *Ernst-*

*haftigkeit*, an die *äußere* Wahrheit dieser Spielsymbole, diese Forderung, die sich schließlich zum Ausbau einer Weltanschauung geweitet hat und in solcher Form programmatisch verkündet, kämpferisch verbreitet und sogar vielfach lange Zeit geglaubt wurde.

Hier liegt der Bruch, wenn wir ihn nämlich heute noch als solchen ansehen wollen. Eigentlich bedarf es dessen nicht. Wir erkannten die Symbole als Mittel des Spieles, wir erkannten selbst ihre gedanklichen und weltschaulichen Belastungen als dem gleichen Zwecke, und zwar einzig diesem Zwecke dienstbar, weil ja ein anderer gar nicht in Frage kommen kann. Dann aber müssen wir naturgemäß jede Bemühung, solches Spiel für Ernst zu nehmen, als Mißverstehen abweisen. Wir können uns auch hierbei auf Wagner selbst beziehen. Auf dem Höhepunkt seines Schaffens hat er in der 1864 erschienenen Schrift »Über Staat und Religion«, diese Idee des Spieles mit voller Deutlichkeit erkannt. Naturgemäß bleibt es bei jedem Spiel stets Angelegenheit des Hörers, sich der inneren Wahrheit des Spieles bewußt zu werden. Diese aber hat nichts zu tun mit dem äußeren Geschehen jener Symbole, die auf der Bühne als Handlungsträger vor uns stehen.

Verneinen wir also grundsätzlich die Verpflichtung zur Anerkennung einer Ernsthaftigkeit des Erscheinungslebens bei Wagner in stofflich gegenständlicher Beziehung, so gelangen wir zu der Einstellung, die mir als einzig mögliche und dabei wahrhaft produktive erscheint: der Erfassung des gesamten Wagnerschen Schaffens als einer einzigartigen Kunst musikalischen Theaterspieles. Nicht der abstrakte *Gedanke* wie beim gesprochenen Schauspiel, nicht das sinnliche Ausdrucksmedium der singenden *Stimme* wie bei der Oper, sondern das *Gefühl*, das unterbewußte Sentiment hat die Führung und trifft die Entscheidungen. Das Gefühl also ist Urelement und treibende Kraft des Spieles.

Das Gefühl nun ist gegenwärtig stark in Mißkredit geraten. Mit Recht insofern, als es lange Zeit hindurch die alleinige Herrschaft geübt und dabei ebenso das Denken wie auch die Freude am Gestalten des Materiales zurückgedrängt hatte. Wir leben gegenwärtig in einer Zeit feindseliger Reaktion gegen die primär gefühlsmäßige Einstellung auf allen Gebieten des Lebens wie der Kunst. Wir sind durch Erkenntnisse philosophisch ästhetischer Art, durch äußere Geschehnisse von ungeheurer Wucht und schließlich durch technische Erfindungen von unerahnbarer Tragweite zu einer neuen Erkenntnis der Realität gedrängt worden, die die gefühlsmäßig orientierte Einstellung der unmittelbaren Vergangenheit für uns gründlich entwertet hat. Aber dieses ist doch wiederum nur eine Reaktion, eine ziemlich gewaltsame Reaktion sogar, ein heftiger Rückschlag des Pendels — und wir werden nicht immer dabei bleiben. Wir werden eines Tages auch diese Reaktion, die sich gegenwärtig zu dem Begriff der Sachlichkeit kristallisiert hat, in ihrer zeitlichen Bedingtheit und Einseitigkeit erkennen.

Freilich werden wir kaum zu einer derart dominierenden Anerkennung des Gefühlslebens zurückkehren, wie sie die Romantik kennzeichnete. Dafür haben wir zu schlechte Erfahrungen damit gemacht und die Impulse hierfür sind wohl auf lange Sicht hinaus aufgebraucht. Aber wir werden allmählich wieder etwas gerechter und verständnisvoller werden gegenüber all den Erscheinungen, die die große Bewegung des Gefühlslebens, die wir Romantik nennen, hervorgebracht hat. Wir werden uns nicht mehr verpflichtet fühlen, sie als unseren Glauben zu proklamieren. Aber eben weil sie dann von jeglicher Realität losgelöst sind, werden wir die Fähigkeit gewinnen, sie objektiv zu sehen, ebenso objektiv, wie wir gegenwärtig etwa das 18. Jahrhundert und die ihm vorangehenden Zeiten sehen, die ja vermutlich auch einmal recht subjektiv waren. Dann werden wir auch die Fähigkeit erlangen, Wagner endlich als den Künstler zu erfassen, der er wirklich war, den großen, in seiner Art einzigen Meister der Musik als Spieles eines sichtbaren Erscheinungslebens, als gestaltgewordener Klangsymbole, als des *gefühlsbedingten Theaters.*

Die Aufgabe liegt also bei uns. Sie lautet nicht: Wagner kritisieren, sondern ihn erkennen, von ihm abstreifen, was wirklich nur zeitbedingt ist: den Glauben an die Realität des Gefühles, ihn neu gewinnen aus der Erkenntnis des Spieles. Hiermit gelangen wir auch in Wahrheit erst zur Erfassung der Bedeutung jeder Kunst, denn wir wissen, das eben dieses Spiel letzte Weisheit ist. Ist es uns gelungen, Wagner in diesem Sinne zu erfassen, dann erst werden wir vielleicht sagen dürfen, daß wir ihn richtig verstanden haben. Dann wird auch er für uns eingehen in die Reihe der großen Meister, denen die Menschheit Unverlierbares zu danken hat.

# DER SINN DER MUSIKGESCHICHTE

VON

PAUL MIES-KÖLN

Nach welchem Buch soll ich die Musikgeschichte lernen?« »Wo finde ich am besten die Geschichte der Oper?« »Was empfehlen Sie mir für die Geschichte des Oratoriums?« — das sind die stehenden Fragen, die mir die neueintretenden Mitglieder unseres Seminars vorlegen, die sich auf die staatliche Prüfung vorbereiten wollen. Daß für das Studium der Musikgeschichte das Buch maßgebend sei, ist ihnen allen selbstverständlich. Manchmal glaubt man sich in vergangene Zeiten zurückversetzt, in denen noch die Regierungszahlen der deutschen Kaiser des Mittelalters und der Neuzeit, die Daten der Perserkriege und der Raubkriege Ludwig des Vier-

zehnten samt Schlachten und Friedensschlüssen Hauptinhalt des Geschichtsunterrichts waren.

Meine Antwort auf die Fragen, daß die Musikgeschichte in den Werken der Meister bestehe und durch deren Studium gewonnen werde, erregt zunächst immer großes Erstaunen. Und gewiß würde ich ja gegen mein eigenes Arbeiten sprechen, wollte ich den Wert musikgeschichtlicher Bücher bestreiten. Das geschilderte Vorkommnis reizt jedoch, einmal nach dem *Sinn* zu fragen, den die Musikgeschichte und ihr Studium überhaupt hat. Gibt es doch tatsächlich Extremisten jeder Art: solche, die jedes Buch über Kunst für verderblich oder zum mindesten für überflüssig halten, da es zum Erleben der Kunst doch nichts beitragen könne; und solche, die über Künstler, ihre Eigenarten usw. genauesten Bescheid aus Büchern geschöpft haben, ohne je ein Werk wirklich erfaßt zu haben.

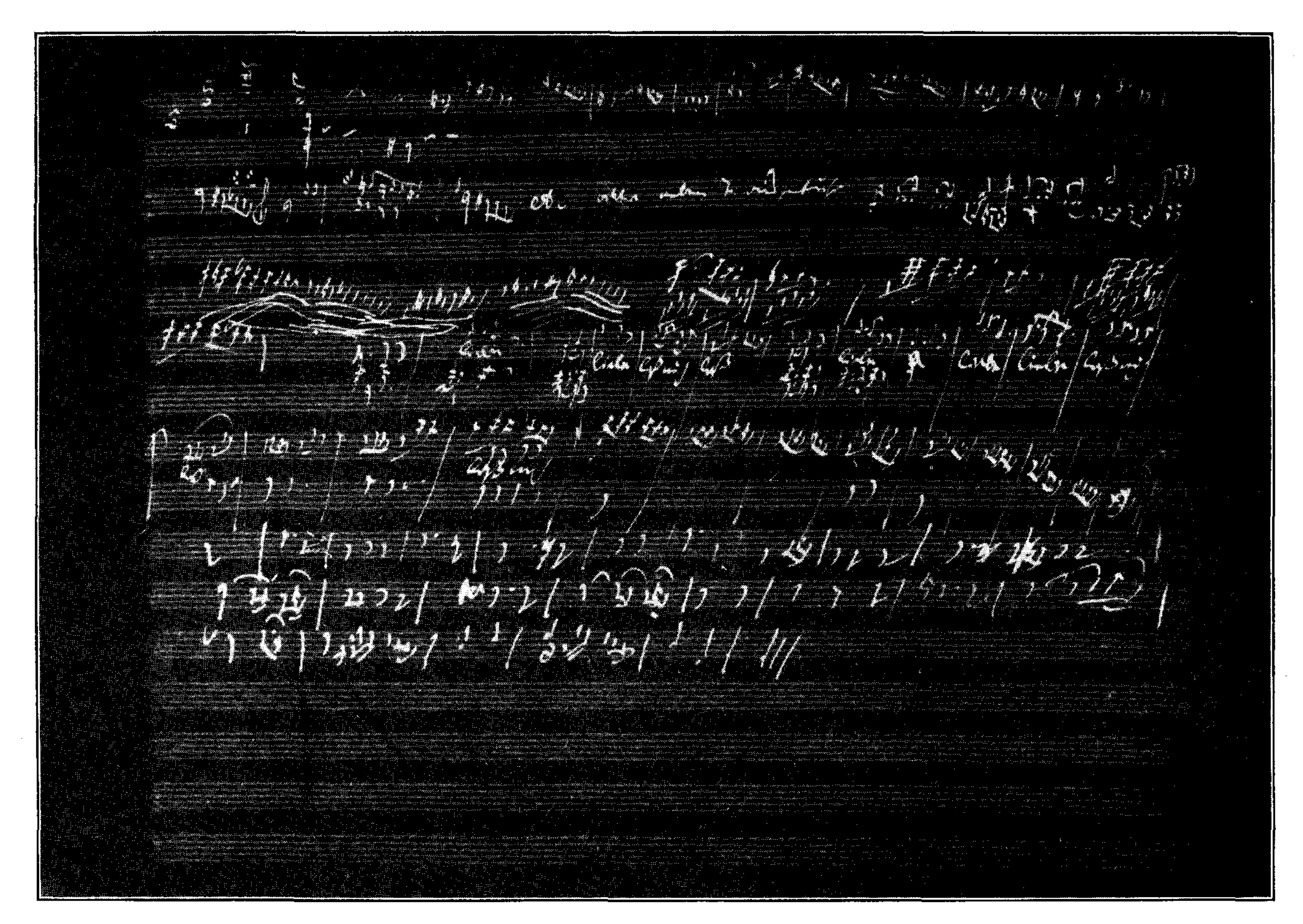
Nun ist zweifellos der Sinn der Musikgeschichte so vielfältig, wie die Personen, an die sie sich wendet. Da sind etwa drei Gruppen zu unterscheiden. Zunächst der *Musikwissenschaftler* selbst. Für ihn ist das musikgeschichtliche Problem Selbstzweck — wenigstens im Augenblick der Bearbeitung. Handelt es sich um Werkanalysen, Stilbestimmungen und dergleichen, so ist der Ausgang vom künstlerischen Werk selbstverständlich. Schärfste Analyse und Beobachtung der Einzelheiten, Ergreifen jedes zur Lösung des Problems dienlichen Mittels sind seine Arbeitsprinzipien. Von anderer Seite zeigt sich der Sinn der Musikgeschichte für den *ausübenden Musiker*. Dieser hat die Aufgabe, Werke der Meister aller Zeiten aufzuführen, sie seinem Publikum und seinen Schülern verständlich und erlebbar zu machen. Umfangreicher als je ist heute der Entstehungszeitraum lebendiger Musik. Man denke daran, daß selbst die frühe Gotik wieder konzertmäßig auftritt; daß die Zusammenstellung einer der ersten Opern der Jahre um 1600 mit den neuesten Schöpfungen etwa von Strawinskij fast zur Selbstverständlichkeit geworden ist. Solch verschiedenartige Werke und Stile rein aus dem subjektiven Empfinden heraus gestalten zu wollen, dürfte nur wenigen gelingen. Nicht ohne Grund ist gerade das 19. Jahrhundert manchen früheren Zeiten der Musik gegenüber im öffentlichen Musikbetrieb so verständnislos gewesen. Romantische Subjektivität hatte nur schwer die Möglichkeit, sich in vergangene Stile einzuleben. Man vergleiche etwa die Bearbeitung des Pastorale von Domenico Scarlatti durch Carl Tausig mit dem Original, um das handgreiflich zu erkennen. Und selbst neueren Schöpfungen gegenüber war die Selbstherrlichkeit des Virtuosen an Instrument und Pult grenzenlos, wie die viel kolportierte Dirigentenfrage beweist: »Haben Sie schon *meinen* Fidelio gehört?«

Studium musikgeschichtlicher Arbeiten, besonders zur Stilkunde und Aufführungspraxis, geben dem ausübenden Musiker Grundlagen, Handhaben und Anregungen, wie er die Werke gestalten kann. Damit soll durchaus

nicht immer einer historisierenden Ausführung das Wort geredet werden. So ist es z. B. stark zweifelhaft, ob der Rückgang zu älteren, vielfach unvollkommeneren Instrumenten immer wünschenswert ist. Ein Werk kann auch mit modernen Mitteln aus dem Geiste seiner Entstehungszeit heraus gestaltet werden. So kann man etwa bei der Instrumentation solche moderne Instrumente bevorzugen, die den ursprünglichen klanglich nahe stehen u. ä. m. Auch ergibt sich bei manchen Werken die richtige Ausgestaltung erst nach schärfster Betrachtung, die weder Sache der einfachen Empfindung ist, und manchmal recht tief dringen muß. Erst nach eingehendster Untersuchung ergab sich z. B. der ins kleinste reichende Aufbau der Chaconne bei Händel (vgl. meinen Aufsatz im »Händel-Jahrbuch«, Bd. II). Tatsächlich wird ein diesem Bau folgender Vortrag der Werke erst die richtige Wirkung und einen Begriff ihrer Größe vermitteln.

Auch manche Beurteilungen dürften bei richtiger musikgeschichtlicher Betrachtungsweise an Schärfe verlieren und auf das geziemende Maß zurückgeführt werden. Der Kampf gegen die Romantik hat heute z. B. zum Teil lächerliche Formen angenommen, und man versteigt sich zu Behauptungen von der Wertlosigkeit der Komposition dieser ganzen Zeit, der inneren Unwahrhaftigkeit ihrer Werke und Meister. Wenn Romain Rolland einmal ausführt, daß jede Epoche am meisten die vorhergehende haßt, so macht diese geschichtliche Erkenntnis auch den heutigen Kampf gegen die Romantik verständlich. Es ist sicher, daß in mehr oder weniger periodischem Wechsel der Strebungen und Stilelemente (man denke an die Untersuchungen von Lorenz, Mersmann, Schering, Sachs) gerade die vorangehende Epoche leicht einen starken Kontrast darstellt. Es ist also nicht zu verlangen, daß jedem von uns die Musik der Romantik gleiche und besondere Erlebniswerte gibt. Aber die geschichtliche Erkenntnis allein sollte verhindern, die romantische Musik für wertlos an sich zu erklären. Scharfe Kenntnis der Eigentümlichkeiten einer Zeit, die Möglichkeit, zwischen genialen und guten Werken einerseits, mehr oder weniger nachgeahmten anderseits, zu unterscheiden, verhütet dann auch, Werke nur deshalb als wertvoll zu betrachten, weil sie alt sind oder einer Zeit angehören, deren Strebungen uns selbst nahe liegen. Gerade auf diesem Gebiete wird von Herausgebern älterer Musik heute vielfach gefehlt. Es erscheint manches in Neudrucken, das es seinem inneren Werte nach weder heute noch früher verdient.

Eine dritte Gruppe, für welche Musikgeschichte von Bedeutung ist, bilden schließlich die *Musikliebhaber*, denen auch die zuzurechnen sind, die sich im Beginn der musikalischen Ausbildung befinden. Gerade bei dieser Gruppe ist die Gefahr am größten, bei den Examenskandidaten überwuchert sie zeitweise jeden anderen Gedanken, daß Bücher den Kern der Musikgeschichte bilden. Gleichgültig, ob ein musikalisches Werk der betreffenden Art bekannt ist, ob genügend Werke eines Meisters oder einer Zeit gehört worden



BEETHOVENS SKIZZE DER ERSTEN FASSUNG DES LIEDES
»NEUE LIEBE, NEUES LEBEN«



JUGENDBILDNIS JAKOB OFFENBACHS (um 1833)
Elfenbeinminiatur im Besitz der Geschwister Grünewald, Auerbach-Hessen
(Aus A. Henselers Offenbach-Biographie. Verlag: Max Hesse, Berlin)

und dem Gedächtnis gegenwärtig sind, das Buch darüber wird gelesen und aus ihm Wortwissen, Definitionen, Zahlen usw. entnommen. Ganz ähnlich zeigen Lehrbücher, Anhänge und Teile mancher Schulliederbücher, wie sie die Einführung des Musikunterrichts an den höhern Schulen hervorrief, eine Fülle von Definitionen, geschichtlichen Tatsachen und Geschehnissen, die an sich nie und nimmer diese Ausdehnung verdienen. Für den Musikliebhaber, der naturgemäß auf das einzelne nicht die Zeit verwenden kann wie der Musikwissenschaftler und der ausübende Musiker, gewinnt die Musikgeschichte erst dann einen Sinn, wenn er sich bei jedem Werk, das er hört, über Eigenarten des Komponisten, der Zeit, der musikalischen Formen aller Art wie Rhythmik, Harmonik, Melodik u. a. m. klar zu werden sucht. Dann gewinnt auch die musikgeschichtliche Literatur für ihn an Bedeutung; denn die Antwort auf solche Fragen wird er sich zunächst nicht selbst geben können. Im Vergleich mit bekannten Werken kann er sich aus den Angaben der Literatur nachher auch ein einigermaßen anschauliches Bild von anderen machen.

*

Die Beschäftigung weiter Volkskreise mit der Geschichte und Ästhetik der bildenden Künste rührt von dem Augenblick her, wo gutes Abbildungsmaterial das Kunstwerk selbst zugleich mit seiner Erläuterung dem Leser vor Augen führen konnte. Die neueren musikgeschichtlichen Werke haben hier angeknüpft, indem sie die gestellten Probleme in steigendem Maße an eingefügten Notenbeispielen entwickeln. Je mehr es dem Leser gelingt, sich in diese Beispiele einzufühlen — wirkliches Spielen ist das beste Mittel —, desto besser erfaßt er den musikgeschichtlichen Sinn des behandelten Einzelproblems. Und je mehr derartige Probleme er durchdacht hat, desto selbstverständlicher und klarer wird sich ihm das Verständnis weiterer Werke, die er hört, auftun. Eine erhöhte Aufnahmefähigkeit ist in ihm geschaffen. Die Möglichkeit auch für den Musikliebhaber, das Hören der Werke zum Ausgangspunkt musikgeschichtlicher Studien zu machen, ist heute größer denn je. Von den zahlreichen Werken mit umfangreichen Notenbeispielen seien für den Anfang nur die zur allgemeinen Musikgeschichte genannt von *H. Riemann* (»Musikgeschichte in Beispielen«), *A. Einstein* (Beispielband zur Musikgeschichte; Verlag Teubner, Leipzig), *J. Wolf* (Musikgeschichte nebst Beispielband; Verlag Quelle & Meyer, Leipzig). In den Anhängen von Teil II/III des Liederbuchs für Lyzeen, Oberlyzeen usw. von *Kühn-Bauer-Mies* (Verlag Quelle & Meyer, Leipzig) habe ich versucht, für den schulmäßigen Gebrauch einige musikgeschichtliche Hauptfragen aus den Werken selbst heraus anzudeuten. Rundfunk und Schallplatte bieten dann ein fast unübersehbares Material von Werken aller Zeiten. Der größeren Breite des Rundfunkprogramms steht bei der Schallplatte die Möglichkeit öfteren

Hörens und Studierens gegenüber. Die Reichhaltigkeit auch guter Schallplattenmusik beweisen die monatlichen Veröffentlichungen der großen Schallplattenfirmen und der neue Katalog der Kulturabteilung des Lindströmkonzerns »Kultur und Schallplatte« mit seinen 1400 Nummern.
Der Sinn der Musikgeschichte besteht also für alle Gruppen in einer wachsenden Kenntnis der Werke und damit in zunehmendem künstlerischen Auffassungsvermögen. Die musikgeschichtliche Literatur wird dadurch von Bedeutung, daß sie Probleme der Entwicklung und des Stils für einzelne Künstler, Zeiten und Formen löst. Die Art der Probleme, die Form ihrer Lösung und Darbietung ist bestimmt von der Gruppe, für die das Buch gedacht ist. Es gibt manches Problem, das nur Bedeutung für den Wissenschaftler hat; andere gehen hauptsächlich den ausübenden Musiker an. Aber nur dann hat die Behandlung überhaupt einen Sinn, wenn sie Probleme ernsthaft und gründlich anschneidet und sachlich durchführt; nicht dagegen, wenn sie nach Art einer leider weit verbreiteten »Popularwissenschaft« oder in seichter Romanform oberflächlich ist und mit schönen Worten allgemeine Phrasen gibt. Erst nach Kenntnis eines gewissen Grundstocks musikalischer Meisterwerke ist es möglich, musikgeschichtliche Literatur richtig zu verstehen und wirkliche Musikgeschichte zu treiben. Selbst rein biographische Bücher (etwa das von Newmann Flower über G. Fr. Händel oder das von C. S. Terry über J. S. Bach), die absichtlich von der Behandlung der Werke absehen, oder wirklich gute Romane gewinnen erst für den wahres Leben, dann aber in besonderem Maße, der ein gutes Teil der Werke der Meister kennt und innerlich erlebt hat.

*

Nicht in Werk- und Komponistennamen, nicht in noch so schönen und abgezirkelten Definitionen und Entwicklungen beruht der Sinn der Musikgeschichte. Sondern ihr Sinn enthüllt sich nur dem, der vom Kunstwerk selbst ausgehend die seinem Interessenkreise entsprechende Literatur zur Lösung der ihm auftauchenden Fragen zu Rate zieht und so zu einer nicht durch modisches Tagesgespräch und fremde Autorität bestimmten Beurteilung der musikalischen Werke aufsteigt. Ihm ist dann aber Musikgeschichte nicht etwas neben dem Kunstwerk Stehendes, nicht ein lästiges, schwer zu lernendes Fach, sondern ein kritisches Hilfsmittel, schlecht und gut, echt und unecht auf dem Gebiet der Musik zu scheiden, und ein beglückender Weg zum wahren künstlerischen Erleben der Werke unserer großen Meister.

# EIN VERGESSENES GOETHELIED VON BEETHOVEN

## *»NEUE LIEBE NEUES LEBEN« IN ERSTER FASSUNG*

Mitgeteilt von OTTO ERICH DEUTSCH-WIEN

Bei einer mühsamen Ernte, der Bibliographie aller Goethe-Kompositionen von Beethoven (achtes Jahrbuch der Sammlung Kippenberg, Insel-Verlag 1930), ist mir unversehens eine Blüte in den Schoß gefallen: eine unbekannte Komposition, genauer eine übersehene Version davon.

Als Opus 75 hat Beethoven 1810 »Sechs Gesaenge« bei Breitkopf & Härtel erscheinen lassen, darunter drei Goethe-Lieder: »Mignon« (Kennst du das Land), »Neue Liebe neues Leben« (Herz, mein Herz, was soll das geben) und Mephistos Flohlied (Es war einmal ein König). Von Nr. 1 und 3 nimmt man an, daß sie spätestens 1810 komponiert seien, und von Nr. 2 — wo wie bei »Mignon« der erste »Beethoven-Brief« an Bettina Brentano mitspielt — das gleiche, was aber nur für die bekannte Fassung richtig war. Das Heft ist lithographiert und mußte, weil der Verlag die Steine immer wieder abschliff, öfters ganz neu aufgelegt werden; zum viertenmal, bald nach Beethovens Tod, schon im Juli 1827. Nr. 1 und 2 wurden unter seinen Augen nachgedruckt in den »Liedern von Göthe und Matthisson«, die der Wiener Riedl herausgab und seine Nachfolger Steiner, Tobias und Carl Haslinger im zweiten Heft der »Gesaenge und Lieder« (fälschlich auch als 75. Werk bezeichnet) wieder auflegen mußten. Andere Nachdrucke erschienen in Deutschland.

Dazu gehört aber nicht, wie man nach Nottebohms Angaben (Thematisches Verzeichnis, Zweite Auflage, S. 74 und dreimal S. 178) schließen mußte, die seltene *Simrock-Ausgabe* des Liedes »Neue Liebe neues Leben« in einer dritten Gruppierung, mit zwei anderen Liedern von Beethoven. Sie erschien in zwei Auflagen, wovon ich zusammen drei Exemplare in den Musikbibliotheken Deutschlands und Österreichs finden konnte. Die erste Auflage heißt: »III/Deutsche Lieder. / In Musick gesetzt / von / L. van Beethoven. / Bey N: Simrock in Bonn. / Pr: Fr: 2.« (Sammlung Anthony van Hoboken-Wien und Musik-Abteilung der Preußischen Staatsbibliothek-Berlin). Die Titelauflage aber, mit anderen Schnörkeln auf der Außenplatte, ist benannt: »Drey Lieder / für eine Singstimme / mit Begleitung des Pianoforte / componirt von / L. van Beethoven / Preis 2 Fr / Bonn bei N. Simrock« (Simrock-Archiv-Leipzig). Schon das Thematische Verzeichnis von 1851 und der Beethoven-Katalog von Lenz (IV. 348) kannten diese Ausgabe; aber Nottebohm zitiert sie auch in der Zweiten Auflage ungenau als »3 deutsche Lieder« zu 2 oder irrtümlich 3 Francs und als »Drei deutsche Lieder mit Begleitung des Pianoforte componirt von L. van Beethoven. Bei N. Simrock in Bonn.« Es scheint also, daß Nottebohm diese Ausgabe nicht gesehen hat,

was er freilich in seinem Handexemplar sonst notierte, und daß er ihren Titel nur indirekt erfahren konnte.

Die Ausgabe Simrocks, deren beide Auflagen nicht weit auseinanderliegen dürften, enthält als Nr. 1 unser Lied*), dann »Der freie Mann« nach Pfeffel und das einstimmige »Opferlied« nach Matthisson. Sie hat die Plattenbezeichnung 578, was auf die Zeit *um 1807* weist. Nottebohm selbst hat beim »Freien Mann« für dieses Heft »1808?« angegeben und später in seinem Handexemplar bei »Neue Liebe neues Leben« notiert: »ob 1808 ist zu untersuchen. Vielleicht früher.« Er muß also schon stutzig gewesen sein über diese Art Vordruck aus Opus 75, bemerkte aber nicht die Verschiedenheit der Fassungen, sei es weil er die Simrock-Ausgabe wirklich nicht gesehen hat oder daß ihn die fast identischen Anfangstakte irreführten.

*

Nun aber bedarf es eines *freimaurerischen Exkurses.*

»Der freie Mann«, dessen Text (Wer, wer ist ein freier Mann?) mit einer auf Beethoven nachwirkenden Komposition von C. F. G. Schwenke in Vossens »Musenalmanach« auf 1792, also Ende 1791, Seite 72, erschienen war, ist nach Nottebohms eigenen Korrekturen schon um 1792 entstanden (nicht gar 1790) und um 1794 (nicht erst 1795) umgearbeitet worden. Beide Autographe — die Gesamtausgabe benützte nur das erste — waren beim Sammler Kafka (nicht bei Artaria); das erste unterzeichnet: »ipse fecit. L. v. Beethoven.« Im Jahre 1797 hat Dr. F. G. Wegeler dieses Lied unter dem Titel »Maurerfragen« mit einem neuen Text versehen: »Was, was ist des Maurers Ziel?« Davon ist in den »Biographischen Notizen«, die er mit Ferd. Ries 1838 herausgab, Seite 47 und 67 bis 69 Näheres zu lesen. So erschien das Lied auch 1806, wie Nottebohm mit Grund sagt, bei Simrock: »Maurerfragen/Ein Lied für die Loge / d. [de] F. [Frères], c. [courageux] à l'O:. [Orient] d. [de] Bonn. / Musik von/Louis von Beethoven. /unterlegte Worte von / :· :· er. [Wegeler]«. Der deutsch-französische Druck (mit zweisprachigem Liedtext) ist auch in Wolfstiegs Katalog der Freimaurer-Literatur als Nr. 41085 zitiert. Dunst in Frankfurt a. M. gab das Lied übrigens deutsch als V.-Nr. 294 heraus (Beethovens Klavierwerke, 4. Abt. Nr. 27; Wolfstieg, 1. Ergänzungsband, Nr. 10336). Beide Drucke finden sich in der Sammlung van Hoboken. Der Text Wegelers erschien auch in Hamburg (Wolfstieg 2014) und das Lied wurde mit den deutschen Worten allein in A. Toepels Buch »Die Loge Friedrich Wilhelm zum eisernen Kreuz« (1907, Seite 21 ff.) wieder abgedruckt.

Dabei ist noch erwähnenswert, daß Simrock um die selbe Zeit auch ein freimaurerisches *Mozart-Lied* mit neuem Text herausgab. Unter seiner Verlagsnummer 450, also kurz vorher oder zugleich, erschien als »Maurergesang oder [Kopftitel: oder auch] Gesellschaftslied« (Brüder reicht die Hand zum Bunde) mit Klavierbegleitung (Sammlung van Hoboken) der Anhang der

*) Siehe die Notenbeilage dieses Heftes.

»Kleinen Freimaurer-Kantate« (Köchel 623) wohl zum erstenmal in dieser pupulären Form. Wolfstieg nennt die Ausgabe im 1. Ergänzungsband unter Nr. 10385 nur ungenau. Die spätere Fassung des 1785 mit Klavier geschriebenen Werkes, die mit Orchesterbegleitung, ist vom 15. November 1791 datiert (in Mozarts Verzeichnis als Nr. 145 an letzter Stelle) und schon 1792 vollständig in Wien als Privatdruck erschienen gewesen (fehlt bei Wolfstieg unter Nr. 10420). Der Originaltext »Laut verkünde unsre Freude« stammt von Emanuel Schikaneder, dem Dichter der »Zauberflöte«. Der Anhang, wahrscheinlich auch von ihm verfaßt, heißt dort »Zum Schluß der □« (Loge): Laßt uns mit geschlungnen Händen. Breitkopf, der den Hauptteil in Partitur als »Das Lob der Freundschaft« mit einem unterlegten Text (Auf ! der Freundschaft Fest zu feyern) von D. Jäger nachdruckte, hatte — auch in Typendruck — um 1800 zuerst einen Klavierauszug davon erscheinen lassen, während er das Orchestermaterial noch geschrieben vertrieb. Im Intelligenzblatt seiner »Allgemeinen musikalischen Zeitung« aber wurde der fremde Klavierauszug des Anhangs als »Maurergesang oder Gesellenlied« im Mai 1808 für 5 gr. angeboten. Dort sind auch, als Sortimentsartikel von anderen Verlegern, im Mai »3. Lieder« von Beethoven für 14...1808 gr. (offenbar unser Heft) und schon im März 1808 sein neu erschienenes Rondo für Pianoforte und Violine in G-dur (Simrock 581) für 10 gr. angezeigt. Simrock hat übrigens um 1815 als Verlagsnummer 1175 auch einen von Carl Zulehner stammenden Klavierauszug des »Lobes« herausgegeben. Beide Auszüge des »Lobes der Freundschaft« sind unter Nr. 10384 bei Wolfstieg genannt, der auch einen Textdruck davon, Magdeburg 1814, im Hauptband als Nr. 11506 erwähnt.

Von Wegeler, der vielleicht diesen »Maurergesang« wie jene »Maurerfragen« textlich gestaltet hat, wurde 1797 außer dem »Freien Mann« auch das Adagio der Beethoven-Sonate op. 2, Nr. 1 in f-moll als »Die Klage« (Mein Glück ist entflohen) unterlegt; so bei Simrock als Nummer 545 um 1807 mit Zustimmung Beethovens gedruckt. Das genannte »Opferlied«, das zwischen 1793 und 1795 entstanden war, ist zuerst — mit dem originalen Text (Die Flamme lodert) von Matthisson — um 1807 in unserem Simrockheft erschienen. Nach Wegelers oben zitierten Angaben hat er auch dieses Lied als »Bei der Aufnahme eines Maurers« (Das Werk beginnet) unterlegt. Beide Freimaurertexte Wegelers sind in den »Notizen« Seite 67 ff. abgedruckt, aber Beethovens »Opferlied« ist nicht mit den Worten des Bonner Freundes erschienen (bei Wolfstieg gar nicht erwähnt).

Am 2. Mai 1810 schrieb Beethoven an Wegeler: »Man sagt, daß Du in euren Freimaurer-Logen ein Lied von mir singst, vermuthlich in E dur und was ich selbst nicht habe; schick' mir's, ich verspreche Dir's drei und vierfältig auf eine andere Art zu ersetzen.« Wenn Beethoven nicht den Text allein gemeint hat, so irrte er; denn das »Opferlied«, das übrigens auch in der Chorfassung von 1823 als op. 121 b in E-dur 4/4 steht, war schon vorher

original erschienen gewesen und ihm in unserem Heft sicher zugekommen. Die von Nottebohm Seite 178 erwähnten Ausgaben der beiden Lieder mit Gitarrebegleitung, mir unbekannte Einzeldrucke Simrocks, dürften beide die profanen Texte Pfeffels und Matthissons haben. Auch im zweiten Simrock-Jahrbuch, wo Erich H. Müller 1929 eine Übersicht der Beethoven-Werke des Verlages gab, sind diese Bearbeitungen nicht genannt. Simrock und Wegeler waren Freimaurer, wie Schikaneder und Mozart.

*

Schon diese Umstände lassen erkennen, daß die hier vorliegende, von der bekannten verschiedene Fassung des Liedes »Neue Liebe neues Leben« wesentlich vor 1810 entstanden sein muß. Der Erscheinungstermin dürfte mit 1807 richtig angesetzt sein. Da aber die beiden anderen Lieder dieses Heftes, »Der freie Mann« und das »Opferlied«, zwischen 1791 und 1795 geschrieben waren, 1797 von Wegeler in Bonn schon unterlegt wurden und eines davon (»Der freie Mann«) 1806 so bei Simrock dort erschien: so wäre anzunehmen, daß Beethoven auch unser Lied vor 1800 komponiert und alle drei — etwa durch Ries — von Wien nach Bonn geschickt, dem befreundeten Verlage aber auch diesen Sammeldruck gestattet hat, der jedenfalls mit seinem Wissen, seiner Duldung erschienen ist.
Beachtenswert ist in diesem Zusammenhang noch die Tatsache, daß Beethoven jenes bei Simrock 1808 erschienene Rondo 1794 an Eleonore v. Breuning geschickt hatte, und ein von Erich H. Müller a. a. O. veröffentlichter Brief, worin Ries aus Wien am 13. September 1803 Simrock u. a. die »Acht Lieder« zum Verlag anbot, die dann 1805 in Wien als Opus 52 erschienen. Danach war »Der freie Mann« ursprünglich als Nr. 4 dieses Werkes bestimmt, das auch sonst noch eine Veränderung erfuhr. (Die Angabe: »Er machte sie vor 4 Jahren« trifft beim »Freien Mann« nicht einmal für die Umarbeitung zu.) Zwischen 1803 und 1808 scheint es dann zu einer anderen Verabredung mit Simrock gekommen zu sein: 1806 erschien das aus Opus 52 wieder entfernte Lied mit dem Freimaurertext und 1807 alle drei original.
Aber wir haben noch einen wichtigen Beleg für die Entstehung des vergessenen Goethe-Liedes. In einem Skizzenbuch Beethovens aus der Zeit um 1798, das jetzt in der Preußischen Staatsbibliothek ist (Beethoven-Autographe Graßnick Nr. 1, Folio 21v), steht ein Entwurf zu »Herz, mein Herz, was soll das geben«. Schon Nottebohm hat ihn, aber nur mit den ersten sechs Takten, aus Seite 42 der Handschrift mitgeteilt (Zweite Beethoveniana, S. 481). Da er die Simrock-Fassung nicht kannte oder nicht erkannte, begnügte er sich damit, die Fortsetzung mit »u.s.w.« anzudeuten. Es sind aber im Ganzen 25 Takte, die sich auf die Schlußworte »Liebe, Liebe, laß mich los« beziehen*) und ausschließlich zu der vorliegenden ersten Fassung gehören. An diesem dreifach belegten Beispiel, wo das »laß« in der endgültigen

*) Siehe das Faksimile unter den Beilagen dieses Heftes.

Fassung bei einem schwachen Taktteil einsetzt, kann man schon ersehen, daß unsere frühe Version steifer ist als die in Opus 75, die sich durch eine feinere Rhythmik auszeichnet. Die beiden Fassungen sind fast gleich lang (138 gegen später 135 Takte). Die erste beginnt »Agitato«, die zweite »Lebhaft doch nicht zu sehr«; im übrigen hat der Simrock-Druck keine Vortragsbezeichnungen (ähnlich beim zweiten und dritten Lied). Die Abweichung der zweiten Fassung beginnt schon im fünften Takt der Singstimme und ist auch gleich in der Begleitung fühlbar. Stellenweise nähern sich die beiden Lesarten wieder bis zur Identität und entfernen sich am weitesten im Schluß des Liedes. Ein durchgehender Vergleich ist schon deshalb interessant, weil wir seiner bei anderen Liedern Beethovens entraten müssen, die er auch um 1800 nachweisbar umgearbeitet hat.

Die Worte, die Beethoven am 11. August 1810 angeblich an Bettina geschrieben hat, sind jetzt noch weniger glaubwürdig: »Ich schicke hier ... ‚Kennst du das Land' ... ich schicke auch das andere, was ich komponiert habe, seit ich Abschied von Dir genommen habe, liebes, liebstes Herz! — Herz, mein Herz, was soll das geben ... schreiben Sie mir, was es geben soll mit mir ...«

Die erste Fassung des Liedes ist nach dem Berliner Skizzenbuch um 1798 anzusetzen, die zweite kann im Mai 1810 entstanden sein, wahrscheinlich nicht für Bettina, sondern für Opus 75. Dieses enthält übrigens auch zwei Lieder nach Reißig, die schon kurz vorher in einem Sammelwerk bei Artaria erschienen waren. Beethoven hielt darin keine strenge Ordnung. Es ist deshalb durchaus möglich, daß sich noch bei anderen Ausgaben Simrocks, die man für Nachdrucke hält, solche Überraschungen ergeben; etwa bei den vierhändigen Variationen über das Goethesche »Ich denke dein« (»Nähe des Geliebten«), 1805 in Wien erschienen, dessen Simrockdruck mit der rätselhaft frühen Nummer 34 in der ersten Auflage derzeit unauffindbar ist.

# DER GEGENWÄRTIGE STAND DER HAUSMUSIK

VON

SIEGFRIED GÜNTHER-BERLIN-BRITZ

Mehr und mehr wird gerade in letzter Zeit auf den Zustand der Hausmusikpflege als den Gradmesser des Auf und Ab unserer musikalischen Kultur geblickt. Das geschieht vor allem aus der Erwägung heraus, daß der Gesundheitszustand einer Musikpflege ja nicht allein an der Anzahl und an der Qualität von Konzert- und Opernaufführungen abzulesen ist, daß nicht die möglichst große Zahl an bestehenden Orchestern, Kammermusikvereini-

gungen, Chören u. a. m. einen guten Zustand des musikalischen Lebens bedeuten. Sondern der andere Gedanke ist heute besonders betont, daß mindestens ebenso wichtig, wenn nicht eben viel bedeutsamer der Widerhall ist, den alle diese Faktoren mit ihrem Musizieren in der Hörerschaft finden, und daß er um so intensiver und qualitativ bedeutsamer ist, je mehr der Laie zum eigenen Musizieren, also zu einer gesunden Pflege der Hausmusik angeregt wird. Es ergibt sich, daß damit dann aus der Menge der Musikliebhaber den Chören insbesondere weit brauchbareres Material zufließt und so Hausmusikpflege und öffentliche Musikausübung in einem doppelten, besonders intensiven Verhältnis zueinander stehen.
Die Wichtigkeit einer guten und weit verbreiteten Hausmusik muß steigen, sobald eine Zeit wie die unsere eine breitere Resonanz der Musik sucht, ja die breiteste in einer »Volksmusik« im umfassendsten Sinne des Wortes anstrebt. Darauf aber führte die Bewegung innerhalb der bestehenden und heute gewordenen Gesellschaft, darauf führten alle die soziologisch bedingten Erschütterungen innerhalb der gesamten an Musik insbesondere und der Kunst im allgemeinen interessierten Kreise zwangsmäßig und von selbst.
Hatten wir bis gegen den Weltkrieg hin einen fest umrissenen Kreis von Musikliebhabern, der von sich aus der Musik in seiner häuslichen Ausübung eine feste Stütze bedeutete, gehörte es zum festen Bestand bestimmter Lebenskreise, das Klavierspiel, den Solo- und Ensemblegesang, die Kammermusik zu pflegen, so kündigten sich doch hier schon Umschichtungen und Erschütterungen an, die in den Bestrebungen Marsops, Steinitzers, Storcks und Batkas etwa deutlichen Ausdruck, das Bewußtsein mancher Abänderungsnotwendigkeiten der Hausmusikpflege fanden. Zu ihrer wirklichen Krise führte das aber erst, als sich diesen Auflockerungen des Bestehenden von innen her, vom Geistigen aus, lösende Tendenzen beimischten, die in Krieg und Inflation ihre Ursache hatten.
Durch die wirtschaftliche Umschichtung verloren viele Kreise, in deren Händen bis dahin die Pflege der Hausmusik geborgen war, die Möglichkeit, vielleicht auch die innere Notwendigkeit ihrer weiteren Ausübung. Mancher Privatunterricht wurde weiterhin unmöglich, manche Änderung in der Lebenshaltung zog doch notwendig die Abstoßung der eigenen Musikpflege nach sich, während für andere Kreise sich das Bedürfnis nach einer eigenen Musikpflege, oft zwar mehr von außen her, aus dekorativen Beweggründen, geltend machte.
Diese rein wirtschaftlichen Faktoren gewannen aber noch an Bedeutung durch bestimmte technische Entwicklungen, die der Musikausübung ganz andere Möglichkeiten eröffnen und für die Betätigung des Laien Anregung sowohl wie auch Hemmnis bedeuten können. Radio und Schallplatte sind einmal Wertbringer für den musikbegeisterten Dilettanten, die seinem Streben nach möglichster Vervollkommnung seines Tuns neue Impulse geben, weil

# NEUE LIEBE NEUES LEBEN

EIN GOETHE-LIED VON

LUDWIG VAN BEETHOVEN

*Erste, vergessene Fassung*




end - - li - cher Ge-walt?
Will ich rasch mich ihr ent-zie-hen, mich er-
man - nen, ihr ent-flie-hen, führet mich im Au - gen-blick, ach, mein Weg zu ihr zu-rück, ach, mein Weg zu
ihr, mein Weg zu ihr zu - rück!
Herz, mein Herz, was soll das
ge-ben, was be-drän-get dich so sehr, welch' ein frem-des neu-es Le-ben? Ich er-ken-ne dich nicht
mehr! Weg ist al - les, was du lieb-test, weg, wa-rum du dich be-trüb-test, weg dein Fleiß und dei - ne
sf


Ruh! Ach, wie kamst du nur da - zu? ach, wie
kamst du nur da - zu? Fes-selt dich die Jugend-blü-te,
dol
die-se lieb-li-che Ge-stalt, dieser Blick voll Treu' und Gü-te mit un-
end-li-cher Ge-walt? Will ich rasch mich ihr ent-ziehen, mich er-man-nen, ihr ent-
flie-hen, füh-ret mich im Au-gen-blick, ach, mein Weg zu ihr zu-rück, füh-ret mich im Au-gen blick,


ach, zu ihr, zu ihr mein Weg zu - rück. Und an die-sem Zauber-
fädchen, das sich nicht zer-rei-ßen läßt, hält das lie - be, lo - se Mädchen mich so wi - der Wil-len fest; muß in
ih - rem Zau-berkrei-se le - ben nun auf ih - re Wei - se. Die Verändrung, ach, wie groß, ach, wie
groß! Lie-be! Lie-be! laß mich los! Lie-be! laß mich los!
laß mich los! laß mich los!

sie ihm ganz starke Vorbilder hinstellen. Anderseits eröffnen sie aber den Zugang zum mühelosen Erreichen einer bisher ungeahnten Fülle an klingender Musik und lassen in dem Wunsch nach totalem Erfassen alles Musikalischen vielleicht doch oft das Streben, in ganz beschränkter Weise, aber desto intensiver im eigenen Musizieren einige wenige Musik zu erleben, ersticken*). In diesem Falle bedeutet die Technisierung der Musikwiedergabe ein Zurückgehen der Hausmusik, nicht zuletzt im Sinne einer verflachenden Verbreiterung von Kenntnis und Erleben.

Hinzu mag zuletzt noch kommen, daß es ja scheint, als ob unser ganzes Leben überhaupt eine Wendung zum Technischen und Sportlichen hin genommen hat, als ob das Streben nach Lebensbewußtheit und gegenwärtiger Lebensgestaltung, nach Zweckmäßigkeit und mangelnder Emotion uns doch den Sinn für daseiende Werte, für Kulturbestände in etwas ertötet.

Hier liegt wohl der Kern des Unterschiedes zwischen den Kreisen heutiger Musikliebhaber und den Trägern der Hausmusik von ehemals. Diese kamen aus einem ganz bestimmten geistigen Kreise heraus und mit einer scharf ausgeprägten Wertskala zur Musikpflege. Bach, Mozart, Beethoven bedeuten ihnen ganz klare, bestimmte, feste Werte. Eine eigentliche Gegenwartsfrage aber gab es für die damalige Hausmusik nicht. Anders, ganz anders liegen die Dinge dagegen in der heutigen häuslichen Musikpflege. Ihre Träger sind in selbstverständlicher Weise ebenfalls von der allgemeinen Werterschütterung erfaßt. Sie finden nicht, um es ganz greifbar zu machen, ein Repertoire an Hausmusik vor. Einmal stehen sie vor der Frage: wie weit historische Musik und was davon? (Wobei erst eine abermalige feste Wertprägung im Grunde genommen erkämpft werden soll, weil man alles das an früherem Gut sucht, was uns heute noch innerlich nahesteht). Sodann spielt für den Musikliebhaber die Frage nach national gebundener oder international gerichteter Musik eine Rolle, weil gerade durch die vergleichende Musikwissenschaft eine Fülle von bisher der Hausmusik nicht zugänglichem Material bereitgestellt worden ist. Und endlich taucht für den Hausmusiker von heute als stärkste Frage die nach der Gegenwartsbezogenheit seines musikalischen Tuns auf. Auch er sucht von sich aus eine Beziehung zu finden zu den schöpferischen Bestrebungen der Gegenwart, sucht als ihr nicht mehr so ausschließlich historisch gerichteter Mensch sein Tun in Einklang zu bringen mit den geistigen und künstlerischen Bestrebungen der Zeit, weil er mehr und stärker als je ein Mensch Gegenwart lebt.

Der Versuch, der Hausmusik Werte alter Musik fortgesetzt neu zu erstellen, setzt beim Volkslied, hier schon beim Kinderliede an. So gibt z. B. *Josef Wenz* ein Büchlein »Volkskinderlieder für Haus, Kindergarten, Spielplatz und

*) Das kann etwa der Chordirigent heute deutlich beobachten, der feststellt, daß an Abenden, die im Radio besondere musikalische Werte bringen, fleißige, regelmäßige und begabte Chorsänger wegbleiben und die eigene sängerische Betätigung hinter das Aufnehmen ihnen hochschätzbarer musikalischer Werke stellen.

Schule« heraus, das er »*Die goldene Brücke*« betitelt, und in dem viele Kleinzeichnungen am Rande Ursache für das Kind werden, die Liedchen hören und singen zu wollen. Damit knüpft die Bildung einer ersten Grundlage der Hausmusik tatsächlich bei der primitiven Pentatonik, den melodischen Terz-Quint-Sext-Strukturen an. Diese Linie einer Volksliedpflege führen dann beispielsweise *Walter Hensels* Sammlungen »*Strampedemi*« — ein »Liederbuch von Jungen Trutz und Art« und »*Der singende Quell*« fort. Hier kann die Liedpflege der Hausmusik insofern dienlich werden, als die Sätze dazu herausfordern, in anderen geschlossenen kleinen Kreisen in deren Sinne Musik zu pflegen und der häuslichen Musikübung im engeren Sinne manchen fruchtbaren Weg zu weisen. Das Volkslied benutzt als Ausgang und Kern einer feinen, wertvollen Hauskunst *A. v. Othegraven* in seinen »*Volksliederduetten*«. Hier sind die Melodien mit einem fein ziselierten Klaviersatze unterlegt, die Strophen folgen einander in verschiedenen, steigernden und entspannenden Tonarten, die Stimmen ergänzen melodisch in durchaus organischer Weise. Es ist zu erwarten, daß bei einem Bearbeiter von so feinem Takt, wie Othegraven es ist, entzückende Gebilde dabei herauskommen, die einen dauernden Platz in der Hausmusik finden werden. Mit »*Ergötzlichen Liedern und Quodlibet*« läßt *Ernst Fritz Schmid* eine Gattung vierstimmiger Gesänge der häuslichen Musikpflege wieder zugänglich werden, der sie eigentlich entsprossen sind. »Allerley seltzame und lecherliche Vapores und Humores, ehrliche Collation und Schlafftrucksbossen« sind hier »gantz lieblich zu singen und auff allerley Instrumenten artlich und lustig zu gebrauchen« und dürften den Musikliebhabern eine köstliche Gabe sein. Auch *Adam Kriegers* »Arien« mit ihren fünfstimmigen Instrumentalritornellen sind von *Hans Hoffmann* aufs neue zugänglich gemacht und waren ja von Anfang an eigentlich auf die intime Musikpflege zugeschnitten. Einen anderen musikalischen Kulturkreis geht *Paul Mies* wieder an, wenn er in einem Heft »Geistliche Lieder und Gesänge von Franz Schubert« versucht, alle möglichen Formen und Ausdrucksarten des Liedes bei diesem Meister dem Musikliebhaber in übersichtlicher und verständlicher Weise zu vereinigen.

Neben solchen Bestrebungen, der Hausmusik eine Fülle von Vokalwerken verschiedenster Besetzung und Ausführungsmöglichkeit immer wieder neu zu erschließen, wird versucht, ihr auch weitere Instrumentalmusik zu erstellen. *Gerhard Schwarz* bearbeitet eine ganze Reihe von »Volks- und Jugendtänzen« für die verschiedensten Besetzungen. Mozarts »12 Duette für zwei Bassethörner« sind von *Walter Rein*, G. Ph. Telemanns »Sieben mal sieben und ein Menuett« von *Isabella Amster* neu herausgegeben. Einen sehr interessanten Versuch erstellt der Hausmusik *Oskar Dischner*, indem er »Kammermusik des Mittelalters« (in einem ersten Heft »Chansons der 1. und 2. niederländischen Schule«) herausgibt und drei oder vier Spielern Gelegenheit schafft, unter

eventueller Hinzuziehung von ein oder zwei Sängern oder Sängerinnen einen Stil zu pflegen, dem sich unsere moderne Musik wohl am meisten annähert. J. A. P. Schulz' drollige »Serenata im Walde zu singen« hat *Walter Rein* in einer handlichen Bearbeitung vorgelegt. Und schließlich wird immer wieder versucht, alte Instrumente in der Hausmusik von neuem erklingen zu lassen, darunter die Blockflöte, die uns ein entschwundenes Klangideal vielleicht am eindringlichsten und mit dem bisher wohl nachhaltigsten Erfolg wieder hervorzaubert. Für sie legt *Waldemar Woehl* eine »Blockflötenschule« vor. Er gibt darin eine Spielanweisung und ordnet dem immer weiter geführten Umfang der Spieltechnik nach eine Fülle wertvoller kleiner instrumentaler und vokaler Melodien aneinander.

Ein ganz anderes Gebiet betreten wir mit der Betrachtung einer Reihe von Versuchen, der Hausmusik vom modernen Schaffen her eine neue Literatur zu erstellen. Hier tritt das in letzter Zeit viel geschmähte, aber nun bald wohl wieder in Ehren aufgenommene Klavier in den Vordergrund. *Heinrich Lemacher* legt »Fünf Kammerstücke-Feuilleton« vor, die in einer vornehm zurückhaltenden Art mehr an spätromantische Meister anknüpfen. Sie huldigen durchaus der Akkord- und Dreiklangsfreudigkeit ihres Instruments und übersetzen ihre Themen »Sage—Ballade—Reimspiel—Novelle—Hymne« ungezwungen ins Musikalische. Von *Paul Baumann* sind »Kleine Präludien für Klavier«, opus 25, erschienen, die feine Ziselierung, aufgelockerte Klanglichkeit, unaufdringliche Konstruktivität und eine gewisse Leidenschaftslosigkeit auszeichnet. Letztere verweist sie beinahe in eine hausmusikalische Sphäre, die eine konzentrierte Geistigkeit, eine schon mehr ins Ästhetizistische reichende Schöngeistigkeit auszeichnen würde. *Hermann Reutters* »Kleine Stücke für Klavier opus 28«, verraten eine erzmusikalische Natur. Sie heben den Variationsbegriff in der Reihe mit dem Thema »Schlaf, Kindchen, schlaf« auf eine höhere Stufe der Abgelöstheit und enthalten vier empfindsame »Nachtstücke«. Und schließlich liegen von *Paul Hindemith* «Leichte Fünffingerstücke« vor, die freilich dem Schüler manche Nuß zu knacken geben.

Überhaupt sind wir mit diesen letzten Veröffentlichungen schon bei der eigentlichen Problemsphäre der Hausmusik angekommen. Hier wird sich erst noch zu erweisen haben, wie weit der Musikfreund im allgemeinen mit den neuesten Bewegungen und Bestrebungen mitgehen will, und wie weit er es überhaupt vermag. Freilich wird bei der Beantwortung dieser Frage seine weltanschauliche Grundeinstellung — ob klar ausgeprägt oder nur unklar vorhanden, ist beinahe nebensächlich — von entscheidender Bedeutung sein. Anderseits aber kommen ihm die Schaffenden gerade hier mit der Reduzierung ihrer modernen, ungewohnten Mittel, mit dem sorgsamen Auswägen der unbedingten Notwendigkeiten weit entgegen. Mit dem letzten schon erwähnten Werk sind wir bei einer ganzen Reihe von Hindemithschen Kompositionen angelangt, die bewußt der Eroberung der heutigen Haus-

musik vom modernen Schaffen her dienen sollen. In diesen »Sing- und Spielmusiken für Liebhaber und Musikfreunde« finden sich »Acht Kanons für Singstimmen und Instrumente«, die ganz köstliche Musik sind. Es gehören ferner hierher die »Spielmusik für Streicher und Bläser: Ein Jäger aus Kurpfalz«, sowie die stellenweise sehr natürliche und dann auch wieder für den Musikfreund problematische Kantate »Frau Musika«. Sicher werden aber alle diese Kompositionen in der Hausmusik weitere Verbreitung finden als die »Lehrstücke«, von *Toch* »Das Wasser«, von *Reutter* »Der neue Hiob«. Einmal sind hier prächtige Kompositionen mit unsäglich ledernen, schulmeisternden, moralisierenden Texten verknüpft. Zum andern geht aber diese Musik dem eigentlichen Problem einer heutigen Hausmusik insofern völlig aus dem Wege, als sie viel zu hohe technische Anforderungen stellt.
Auf einer anderen, weniger problematischen Ebene bewegen sich wieder die »Variationen über ein eigenes Thema für Klavier zu vier Händen«, in denen *Hansmaria Dombrowski* eine prächtige und gesunde Musik vorlegt. Außerdem erschienen von *Ettore Desderi* »Drei Stücke für Violine und Klavier: Romanze, Wiegenlied, Morgenständchen«, die freilich an der Violine einen besonders tüchtigen Hausmusiker verlangen, aber das Erarbeiten dieser Stücke um ihres inneren Wertes willen wohl lohnen. In der Sammlung »Musik im Haus« sind von *Franz Philipp* »Vier Lieder zum Klavier opus 9« erschienen, die in Anlehnung etwa an Brahms' pathetische und auch volkstümliche Haltung der Hausmusik ein neues Liedgut auf wertvolle Texte zuführen. Und von Hansmaria Dombrowski liegt in derselben Sammlung ein neues Liederheft »Hat dich die Liebe berührt« vor, das ein fein empfundenes und auf intime Wirkungen berechnetes Musikgut darbietet. Dem gemeinsamen Singen in verschiedenen Besetzungen, wie es ja wieder mehr und mehr in der Hausmusik sich ausbreitet, dienen »Neue Kanons«, ein Heft, in dem u. a. Hensel, Kaminski und Schlensog mit neuartigen, wenn auch nicht immer gleich eingängigen Melodien vertreten sind. Schließlich wird auch der vierstimmige Männergesang wieder eine Form der »Musik im Haus« sein, wenn er zu schlichtem und dabei edlem Ausdruck zurückfindet, wie *Karl Krafts* »Madrigale« das tun.
Eine andere Repertoirebildung wird der Hausmusik auch dadurch möglich, daß nicht nur Musik in sie einströmt, die dem westeuropäischen Kulturkreise entstammt, sondern daß sich auch hier mancherlei Folkloristik geltend macht, die um so tiefer wirkt, als sie den nur gehörten Einflüssen, die uns heute allenthalben anfallen, durch das eigene Tun an Intensität vorsteht. *Bela Bartoks* zahlreiche Bearbeitungen ungarischer u. a. Volkslieder und Tänze, *Josip Slavenskis* feine Sätze — »Tänze und Lieder aus dem Balkan, aus Südslawien« — dürften in geschmackbildender Hinsicht von größtem Einfluß auf den Hausmusiker von heute sein.

# JAKOB OFFENBACHS KINDHEIT

VON

A. HENSELER-BONN

*Zum 50jährigen Todestag Offenbachs (4. Oktober) erscheint im Rahmen der »Klassiker der Musik« bei Max Hesse, Berlin, eine groß angelegte, reich illustrierte Biographie von A. Henseler, aus der wir dieses Kapitel zum Vorabdruck bringen. Die Schriftleitung*

Man hat nie begreifen können, daß er in Köln geboren ist«, sagt eine französische Offenbach-Biographie. Bei vielen jüdischen Künstlern könnte es in der Tat als unwesentlich erscheinen, in welcher Stadt sie zur Welt gekommen sind, so wenig ist bei ihnen eine Verwurzelung in einer »Heimat« zu spüren. Aber bei Jakob Offenbach fällt es schwer, sich vorzustellen, er sei etwa in Berlin oder Königsberg geboren. Die Familie war zwar erst 1816 nach Köln gekommen, aber der in Offenbach gebürtige Vater hatte sich als Musikant in dem Kölner Vergnügungsvorort Deutz seit 1802 hinlänglich mit Kölner Art vertraut machen können, und die Mutter entstammte ja einer alteingesessenen Deutzer Judenfamilie. Obschon Jakob Offenbach nur die ersten vierzehn Lebensjahre ununterbrochen in Köln verbracht hat, waren doch die Eindrücke und Anregungen, die sein regsamer und anpassungsfähiger Geist im aufnahmefähigsten Alter in der rheinischen Metropole empfing, von entscheidender Bedeutung.

Über den genauen Zeitpunkt seines Eintritts in dieses Leben herrschte bei den Biographen bisher durchaus keine Einigkeit, woran der Komponist selber die Hauptschuld trägt. In seinen autobiographischen Aufzeichnungen beantwortet er die Frage entweder ganz ausweichend: »Ich bin an meinem Geburtstage in Köln zur Welt gekommen«, oder er gibt das Jahr 1821 an. Mirecourt setzt sich sogar für den 20. Juli 1822 ein, indem er gegen Vapereau polemisiert, der jedoch mit dem 21. Juni 1819 der Wahrheit am nächsten kommt. In seiner Jugend hat sich Offenbach, sicherlich um den Eindruck des Wunderkindes und jugendlichen Virtuosen zu verstärken, immer um wenigstens zwei Jahre jünger ausgegeben, obschon ihm sein richtiges Alter aus seinen amtlichen Papieren bekannt sein mußte. Noch aus den Tagen der französischen Verwaltung gab es nämlich in Köln bereits ein Standesamt, und die Geburtsurkunde des Komponisten nennt ausdrücklich den *zwanzigsten Juni 1819* als seinen Geburtstag.

Frühmorgens um drei Uhr kam er in dem bescheidenen Häuschen Großer Griechenmarkt 1 als siebentes Kind des Musiklehrers Isaac Offenbach und Marianne Rindskopfs zur Welt. Sein Geburtshaus hat also nicht in der »altehrwürdigen« Glockengasse gestanden, wie man seit Albert Wolffs koloritreicher Schilderung immer geglaubt hat. Aber vielleicht eröffnet

der Große Griechenmarkt in Hinsicht auf den Schöpfer der »Schönen Helena« noch tiefere Perspektiven, wenn er auch nur eine enge und nicht besonders saubere Straße des Althändlerviertels war, die zudem noch zur Hälfte von dem Plunder der eifrig feilschenden Trödler versperrt wurde. In diesem Milieu, wo immerzu der Geruch alter Kleider in der Luft lag und die zahlreichen Kölner Originale und Straßenfiguren so oft den Mutwillen der Jugend reizten, verlebte der spätere elegante Boulevardier seine Jugend; denn noch nach dem Kölner Adreßbuch von 1831 wohnt die Familie Offenbach immer noch auf dem Großen Griechenmarkt, und damals war Jakob schon zwölf Jahre alt. Sein bescheidenes Geburtshaus wurde 1870 niedergelegt und durch das heute dort befindliche Gebäude ersetzt. Der Fremde, der sich in die etwas abgelegene Straße verirrt, kann die Bedeutung dieses Ortes nicht ahnen, da die 1921 aus privaten Mitteln angebrachte Gedenktafel, auf der ehemals Name und Lebensdaten des Komponisten zu lesen waren, sich sonderbarerweise hoch oben am zweiten Stock des Hauses befindet.

In der engen Wohnung der Offenbachs herrschte nicht nur ein tief religiöser Sinn — hier hatte auch die Musik eine Heimstatt. Nicht nur der Vater, der hier seine Guitarre-, Flauto-, Sing- und Violinstunden gab, auch Mutter und Geschwister waren musikalisch. »Ich erinnere mich noch gut, daß man mich mit Melodien einwiegte«, sagt der Komponist später über seine frühesten Jugendeindrücke, und über eine dieser Melodien schreibt er: »Von diesem zarten und langsamen Walzer, den meine Mutter und meine Schwestern sangen, um mich in Schlummer einzuwiegen, habe ich immer nur die folgenden ersten acht Takte gekannt:




Wahrscheinlich haben diese guten Wesen den Walzer auch nicht weiter gekonnt. Diese acht Takte verfolgten mich wie ein unbarmherziger Gläubiger, der mich an all die schönen Erinnerungen meiner Kindheit gemahnte ... Waren nicht mit jeder Note tausend liebliche Erinnerungen verknüpft? Diese acht Takte waren eine Welt für sich. Wenn sie mir in den Sinn kamen, dann sah ich mein väterliches Haus, ich hörte die Stimmen der Lieben daheim, nach denen ich mich sehnte. In einem Alter, in dem andere vorgeschrittene Kinder in die fünfte Klasse kommen, ganz allein nach Paris verschlagen, wo ich als Cellist der Komischen Oper mein Brot verdiente, lebte ich zwar sorglos der Zukunft entgegen, aber ich sehnte mich doch nach der Vergangenheit zurück. Die Einsamkeit war mir oft sehr bitter, und dieser Walzer hatte schließlich ganz gewaltige Ausmaße angenommen. Das war kein gewöhnlicher Walzer mehr, das war beinahe

ein Gebet, das ich von morgens bis abends vor mich hinsang, nicht damit es zum Himmel dringen sollte, sondern weil es mir schien, daß die Meinigen mich hörten, wenn ich die Melodie spielte, und wenn sie mir dann wieder durch den Kopf ging, so hätte ich schwören mögen, daß sie mir geantwortet hatten... Die Zeit verging, aber die acht Takte verblaßten nicht. Es schien eher, daß sie sich noch fester eingeprägt hatten. Wenn man altert, vergißt man entweder alles, oder man erinnert sich mit einer merkwürdigen Klarheit der Dekorationen und Personen der lustigen Komödie der Jugendzeit. Ich gehöre zu denen, die sich erinnern und bin froh darüber; gibt es doch nichts Besseres, den Drangsalen der Gegenwart zu entrinnen, als die Träume der Vergangenheit heraufzubeschwören, diese geliebten Träume, selbst wenn sie an Verlorenes gemahnen...«

Diese wehmütigen Worte entstammen der Zeit der Vereinsamung des alternden Meisters, als seine bescheidene Jugend, an die er in der Periode der rauschenden Erfolge nicht gern erinnert war, ihm wieder als die schönste und glücklichste Lebensspanne erschien. Jakob oder »Köbesche«, wie man ihn zärtlich nannte, war ein hübscher dunkelhaariger Knabe mit großen braunen Augen und ausgeprägten Rassemerkmalen. So stellt ihn ein auf Elfenbein gemaltes Miniaturbild dar, im hohen Vatermörder und feierlichen schwarzen Staatsrock. Seine musikalische Begabung muß früh zutage getreten sein, wenn auch die Bemühungen seiner späteren Biographen, ihn zum Wunderkinde zu stempeln, übertrieben sein dürften. Nach Mirecourt war der fünfjährige Jakob ein »Paganini à bas âge«, der mit seinem Violinspiel die herbeigeströmten Kenner entzückt, der mit sechs Jahren seine erste Romanze komponiert und mit zehn Jahren für die Dauer eines Monats das Stadtgespräch von ganz Köln bildet, als er sich plötzlich und ohne allen Unterricht als perfekter Cellovirtuose entpuppt. Nach Offenbachs eigenem Bericht hat er mit sieben Jahren bereits leidlich Geige gespielt, aber schon mehr Interesse für das Komponieren gezeigt als für alle Tonleitern und Fingerübungen der Welt. Im Alter von zehn Jahren trat dann das Cello in den Mittelpunkt seiner Wünsche, dessen Studium er sich heimlich widmen mußte, da ihm der Vater das Instrument aus Gesundheitsrücksichten verboten hatte. Sein Ungehorsam kam an den Tag, als er eines Tages zum Staunen seines Vaters und aller Anwesenden den ausgebliebenen Cellisten in einem Streichquartett von Haydn ersetzen konnte. Etwas abweichend und in weniger sensationeller Aufmachung berichtet Julia Offenbach über die Entdeckung des jugendlichen Cellovirtuosen:

»Der Vater gab ihm den ersten Violinunterricht, als er sechs Jahre alt war. Er lernte so schnell, daß er mit acht Jahren schon gut spielte und kleine Lieder komponierte. Als er kaum neun Jahre alt war, kam mein Vater eines Tages nach Hause und hörte Cello spielen, wußte aber nicht, wer in seiner Abwesenheit dieses Instrument spielen könnte. Da frug er

meine Mutter, ob jemand gekommen wäre, der Cello spielte. Sie hatte niemanden kommen hören. — Das Musikzimmer war oben im Hause. — Daher vermutete er, daß Jakob oben sei und rief: »Wer spielt oben Baß?« — So wurde in alten Zeiten das Cello genannt. — Natürlich war es das Jaköbchen, und er rief hinunter: »Ich, Vater.« — Das Erstaunen des Vaters kann man sich denken; hatte er doch keine Ahnung, daß das Kind je das Cello in die Hand genommen hatte. Er rief ihn herunter und fragte, wer ihn das Baßspielen gelehrt hätte. Da sagte er, das hätte er sich selbst gelehrt. Von der Zeit an bekam er Cellounterricht und war mit elf Jahren ein guter Spieler. Mit dreizehn Jahren konnte er mehr als sein Lehrer, der der beste in Köln war. Eines Tages, als er ihm etwas vorspielte, was er selbst nicht spielen konnte, sagte er zu meinem Vater: »Da setzt der Lotterbub sich hin und spielt Stücke, die ich nicht wage zu spielen«. — Lotterbube war ein Lieblingsausdruck für seinen besten Schüler.«

Hier vollzieht sich der Vorgang also weit weniger dramatisch. Der Junge spielt nicht gleich den Cellopart eines Haydnschen Quartetts fehlerlos herunter, sondern der Vater bemerkt eines Tages, wie sein Sohn auf dem Instrument geschickt herumprobiert. Das mußte ihm sehr gelegen kommen, denn bei der musikalischen Ausbildung seiner Kinder werden nicht zuletzt wirtschaftliche Erwägungen mitgespielt haben. Mit einem Cellospieler in der Familie konnte man schon eine kleine Kapelle zusammenstellen, deren Einkünfte dem schwachen Haushaltsetat zugute kamen. Wenn Jakob Offenbach nach Martinets Bericht seit seinem zwölften Lebensjahr in manchem Konzert auftrat, gefeiert als Cellospieler und als Komponist, so hatten diese »Virtuosenkonzerte« freilich einen sehr realen Hintergrund. Noch 1862 erinnerte man sich in Köln, daß Offenbach schon in früher Jugend mit seinem Vater »ambulante Musik« gemacht habe. Ein Inserat in der Kölnischen Zeitung vom 25. November 1830 lautet:

> Die Geschwister Offenbach, 3 Kinder im Alter von 10—12 und 14 Jahren werden von heute an, den ganzen Winter hindurch, jeden Sonn- und Feiertag, sowie auch jeden Donnerstag eine musikalische Abendunterhaltung aus Piano-Forte, Violin und Violoncell geben, wobei sich durch gute Weine so wie auch durch kalte und warme Speisen bestens zu empfehlen sucht
>
> Jeandre, Neumarkt 3.

Diese musikalischen Abendunterhaltungen im »Gymnicher Hof« wurden nun für jeden Sonntag in der Zeitung angekündigt. In der Zeit vom 20. März bis 15. Mai 1831 fanden sie in der Gastwirtschaft von H. Klütsch in der Bäckerzunft an der Wollküche statt.

Daß die Konzerte von Jakob, Isabella und Julius Offenbach, deren Alter die Zeitungsanzeigen um ein Jahr zu niedrig angaben, die ganze Winter-




JAKOB OFFENBACH, DER EXZENTRISCHE CELLIST
**Karikatur von Nadar, Journal amusant vom 18. Dezember 1858**
(Aus A. Henselers Offenbach-Biographie. Verlag: Max Hesse, Berlin)



**PARTITURSEITE AUS OFFENBACHS »LA CHANSON DE FORTUNIO«**

(Aus A. Henselers Offenbach-Biographie. Verlag: Max Hesse, Berlin)

17 Xbre 1864

La belle Helene
au Theatre des Variétés.

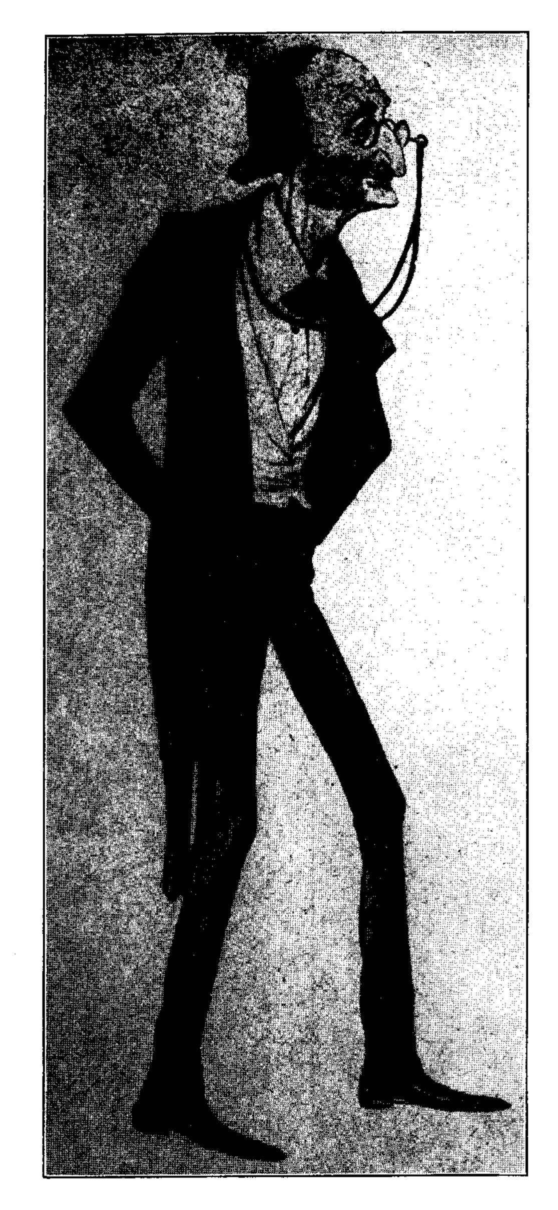
~~c'est au commencement de Xbre qu'aura lieu la grande Pi~~

On sait que cette année la musique d'Offenbach est transplantée au Theatre des Variétés, c'est au commencement de Xbre qu'aura lieu la grande Pièce de l'hiver — le titre en est la belle Helene — opera bouffe en trois actes — le poeme est de Mrs Meilhac et Halevy — on fait de grands preparatifs de Decors et de costumes — les choeurs sont renforcés, l'orchestre augmenté — enfin la direction n'a rien épargné pour faire grandement les honneurs au Compositeur si populaire qui livrera sa première bataille à ce theatre. Les bruits des coulisses de cette sont faits pour assurer une veritable victoire aux auteurs — on dit la pièce des plus amusantes ~~et~~ grandiose la musique on pretend que jamais Offenbach n'en ait fait de plus spirituelle ~~gaie~~ et de plus entrainante. L'opera ne sera non seulement bien joué a qui d'ailleurs est une habitude aux theatre des Variétés mais encore très bien chanté — sans parler de Dupuis qui cette est un de nos meilleurs tenors, comique et qui jouera Paris — nous aurons Couderc dans le Role d'Agamemnon — Grenier dans celui de Calchas — Kopp dans celui de Menelas — Guyon Achille — Hamburger et Andoff les deux Ajax — Mlle Silly celui d'Oreste — Schneider a été engagée.

**EIGENHÄNDIGE REKLAMENOTIZ OFFENBACHS ZU »LA BELLE HELENE«**



(Aus A. Henselers Offenbach-Biographie. Verlag: Max Hesse, Berlin)



**Wiener Karikatur**

(Aus A. Henselers Offenbach-Biographie. Verlag: Max Hesse, Berlin)

saison hindurch stattfanden, spricht jedenfalls für das Interesse, das die jungen Künstler beim Kölner Publikum fanden. In der Wintersaison 1831 wurde der Konzertbetrieb in verstärktem Umfange wieder aufgenommen. Der »Kölnische Korrespondent« kündigt für den 23. Oktober 1831 gleich zwei musikalische Unterhaltungen der Geschwister Offenbach an, die in der Wirtschaft des Herrn Klütsch und in der Weinstube des Herrn Welcker auf der Breitestraße stattfanden, letztere »jeden Sonntag und Donnerstag den ganzen Winter hindurch«. Vom 31. Oktober ab musizierte dann das Offenbach-Trio »jeden Sonn- und Feiertag den ganzen Winter hindurch in der Kaffeegesellschaft der Witwe Stittmann im Kuhberg an der Schnurgasse«, ohne daß jedoch die Abendunterhaltungen in der Weinstube des Herrn Karl Welcker aufgegeben wurden, der am 13. November außer den Geschwistern Offenbach und seinen bekannten Weinen einen vorzüglichen Moselwein, 1827er Throner Wachstum, die Flasche zu 8 Sgr. empfiehlt.
Das also waren die von Martinet und seinen Nachschreibern gerühmten Virtuosenkonzerte. Die wirtschaftliche Not zwang den Vater, seine Kinder oft am gleichen Tage in zwei verschiedenen Gasthäusern auftreten zu lassen. Hierbei konnte Jakob freilich das Kölner Leben und Treiben namentlich nach seiner feuchtfröhlichen Seite hin recht gründlich in sich aufnehmen. Hier lernte er Kölner Witz und Humor, Schlagfertigkeit und Satire kennen, und hier bereits mochte manches in ihm erwachen, das später als »gallischer Esprit« zum Vorschein kam. Daß die in der Weinschenke des Herrn Welcker oder in der Bäckerzunft gespielten Programme keinen allzu hohen Flug nahmen, sondern sich auf Modetänze, Opernpotpourris, Liedvariationen und nicht zuletzt die beliebten Kölner Karnevalsweisen beschränkten, darf als sicher angenommen werden. Der Vater trug sich zweifellos mit den besten Absichten, aus seinem Sohn einen ernsthaften Musiker zu machen; aber diese frühe Ausübung der »ambulanten Musik« in den Kölner Kneipen dürfte doch nicht ohne Einfluß auf den Musikgeschmack des späteren Operettenkomponisten geblieben sein, der schon so früh gelernt hatte, um die Gunst eines amüsierbedürftigen Publikums zu buhlen.
Für Jakobs *allgemeine Bildung* konnte bei den beschränkten Verhältnissen der Eltern und dem damaligen mangelhaften Zustande des jüdischen Schulwesens nur das Allernotwendigste geschehen. Auch in dieser Beziehung wird Jakob das meiste dem Vater verdanken, denn er hat sicherlich nur die von der jüdischen Gemeinde eingerichtete Elementarschule besucht. Was es mit dieser Schule auf sich hatte, ist einem Bericht des Kölner Oberbürgermeisters vom 22. Oktober 1833 an die Regierung zu entnehmen, in dem es heißt, daß in Köln »eigentlich keine Judenschulen bestehen, die Mitglieder der Judengemeinde ihre Kinder meistens in die gewöhnlichen Schulen hiesiger Stadt schicken und nur einige wenige kleine Kinder von dem Israeliten Elkan Levy im Lesen und Schreiben unter-

richtet werden, und derselbe nur als ein Privatlehrer angesehen werden kann.« Die jüdische Gemeinde hatte in einem der im Jahre 1804 in der Glockengasse gekauften Häuschen notdürftig ein Schullokal eingerichtet; aber die ganzen Verhältnisse waren so unzulänglich, daß im Jahre 1826, als Jakob vermutlich im zweiten Schuljahr saß, von 57 schulpflichtigen jüdischen Kindern nur 37 die jüdische Elementarschule besuchten. Noch am 31. März 1837 berichtet die Städtische Schulkommission: »Die jüdischen Eltern mögen wohl Ursache haben, mit den Leistungen und sonstigen Verhältnissen ihrer Gemeindeschule unzufrieden zu sein ... Das Schullokal ist mit Platten belegt, nicht gedielt, es wird nicht für die gehörige Reinlichkeit gesorgt, es fehlt an Theilnahme von Seiten der Gemeinde.« Unter den Reformvorschlägen, die daraufhin die städtische Schulkommission der jüdischen Gemeinde macht, betrifft Punkt 8 die Reinlichkeit des Schullokals, Punkt 9 die Reinlichkeit des Lehrers selbst; aber es blieb noch lange alles beim alten.

Der erste Lehrer dieser Schule war der Lotterieeinnehmer und Inhaber einer Leihbibliothek Josua Schloß, Vater des Musikverlegers Michael Schloß und der von Mendelssohn geförderten Konzertsängerin Sophie Schloß. Neben ihm wirkte der bereits genannte Elkan Levy, dessen Sohn als Karikaturenzeichner hervortrat, sowie Joseph Gottschalk und (seit 1827) Markus Mannheimer. Letzterer war offensichtlich ein ängstlicher Mann, der es mit dem Gemeindevorstand nicht verderben wollte und daher nicht einmal sein volles ihm zustehendes Gehalt einzufordern wagte.

In dieser mehr als bescheidenen Judenschule bezog der große Parodist der Antike, gleich Albert Wolff, dem tonangebenden Pariser Schriftsteller, seine Bildung. Die Familientradition weiß noch von einem französischen Sprachlehrer Namens Danzig zu erzählen, da man schon bald Paris für das weitere Fortkommen des jungen Musikers ins Auge gefaßt hatte.

Bei der religiösen Einstellung des Vaters und seiner pädagogischen Geschicklichkeit muß die religiöse Erziehung seiner Kinder eine sorgfältige gewesen sein. Die häuslichen rituellen Feiern werden auch auf den Sohn ihren Eindruck nicht verfehlt haben, und die Gesangsvorträge des Vaters in der Synagoge, die er als Sängerknabe begleiten durfte, hat er nie vergessen können. Eines seiner ersten Bücher war eine hebräische Hagadah mit einem vom Vater geschriebenen Titel aus dem Jahre 1812. Zweimal hat er seinen Namen hineingeschrieben, zuerst noch recht kindlich unbeholfen, aber 1826, im Alter von sieben Jahren, bereits mit festen Zügen und einem selbstbewußten Schnörkel von elf Schleifen.

# ARTHUR NIKISCH, DER FREUND

*MIT UNBEKANNTEN BRIEFEN AN EUGEN GRÜNBERG*

VON

FRITZ PAULSEN-WIEN

Eugen Grünberg, an den die hier zum erstenmal veröffentlichten Briefe gerichtet sind, der Sohn eines namhaften Wiener Hof- und Gerichtsadvokaten, dessen vornehmes Patrizierhaus dem jungen Nikisch ein Heim in der Fremde wurde, war ein Studiengenosse (1866—1873) des unvergeßlichen Dirigenten. Am Wiener Konservatorium waren sie Schüler Heyßlers, Bruckners, Schenners, Dessofs und Hellmesbergers, Kollegen Paurs und Mottls. Nikisch und Grünberg schlossen bald über ihre Schulkameradschaft hinaus ein Freundschaftsbündnis, das erst der Tod lösen sollte. Und Grünberg lohnte diese Freundschaft durch eine stets opferbereite Liebe, die, getragen von der Bewunderung für den Großen und für das Große, das er schuf, Nikisch oft die Last kleinlicher Alltagssorgen abzunehmen oder zu erleichtern wußte.

Grünberg übersiedelte nach seiner Tätigkeit als zweiter Geiger des Leipziger Gewandhaus-Orchesters (1880—1890), zu der ihm der dankbare Freund durch seine damals bereits einflußreiche Stellung verholfen hatte, nach Amerika. In den letzten Jahrzehnten leitete er bis zu seinem 1929 erfolgten Tod die Meisterklasse für Violine am Bostoner Konservatorium, an dem er eine angesehene und führende Rolle spielte. Von seinen zahlreichen Unterrichtswerken sei das mit einem Vorwort Fritz Kreislers erschienene »Violin Teaching and Violin Study« erwähnt.

Die Briefe, die Grünberg in einer Zeitspanne von fünfzig Jahren von Nikisch erhielt, hinterließ er seinem Lieblingsschüler, dem jungen amerikanischen Geiger Louis W. Krasner, den die Wiener und Pariser Presse bei seinem Debut mit Heifetz verglich, und der gerade daran geht, sich die ersten Lorbeeren zu erspielen.

Aus einer Buchausgabe dieser Briefe, die in Vorbereitung ist, seien hier einige mit nachstehenden Vorbemerkungen erstveröffentlicht.

*

Nikisch, der in den Jahren 1872—1877 unter Herbeck, Dessof, Rubinstein, Liszt, Wagner, Verdi, Brahms, um nur die bedeutendsten Namen zu erwähnen, als zweiter Geiger am Pult der Wiener Hofoper gesessen, arbeitete, unmittelbar vor der Saison, in der er von Angelo Neumann, dem zielsicheren Entdecker, als Chordirektor an das Leipziger Stadttheater verpflichtet wurde (15. Januar 1878), in den Monaten April bis September 1876, wie auf dem Titelblatt des Manuskriptes vermerkt ist, — zeitweise

in Butschowitz, wo sein hochmusikalischer Vater Oberverwalter der Fürst Liechtensteinschen Güter war — an einem großen Werk, das »alle Kennzeichen symphonischer Melodik und glanzvoller Orchesterbehandlung« aufwies, einer Sinfonie in h-moll. Im Spätherbst hatte er sie den Wiener Philharmonikern zur Aufführung eingereicht; sie wurde abgelehnt. Damals begrub Nikisch seine Hoffnungen als Komponist und äußerte in rücksichtsloser Selbsterkenntnis, zum Komponieren fehle ihm hauptsächlich die Gabe der Erfindung. In dieser bewundernswerten Erkenntnis eines Einundzwanzigjährigen zeigt sich bereits deutlich der klare Blick und die unbarmherzige Einsicht eines genialen Menschen, der sich des rechten Weges vielleicht noch nicht bewußt ist, jedenfalls aber den falschen Weg erkennt und aus instinktiver Kraft- und Zeitökonomie meidet.
Seine früheren kompositorischen Versuche (Streichsextett, Violin-Klavier-Sonate, Streichquartett, »Christnacht«, eine Kantate für Solostimmen, Chor und Orchester und eine Sinfonie in d-moll, deren ersten Satz Nikisch bei seinem Abgang vom Konservatorium dirigieren durfte), fanden mit dieser abgelehnten h-moll-Sinfonie ihren Abschluß. Nicht mehr als »Tondichter«, nur als bewußter »Gelegenheitskomponist« griff er noch zweimal zur Feder. Im Jahre 1877 schrieb er eine Kantate, und 1884 entstand eine Orchesterfantasie über den »Trompeter von Säkkingen«, dessen Partitur ihm gewidmet war, für welche Ehrung er dem glücklicken Victor Neßler diesen geistreichen, vielleicht ein wenig ironischen Dank abstattete.
Nach dieser Fantasie hat Nikisch nie mehr komponiert, und als dies einmal, viele Jahre später, Ferdinand Pfohl in einem Gespräch mit dem Meister bedauernd erwähnte, sagte dieser: »... Glauben Sie mir, wenn ich mich nach Tisch bei einer guten Zigarre und einer Tasse Mokka an den Schreibtisch setzen wollte, könnte ich genau so gut komponieren wie viele andere. Aber ich bin Dirigent. Ich habe alle Musik, von Bach angefangen, bis auf die jüngste Generation, im Kopf. Wenn ich nun komponiere, was würde anderes dabei herauskommen als Kapellmeistermusik! Und von der gibt es schon genug. Begreifen Sie nun, warum ich nicht mehr komponiere ...?«
Soviel über den kleinen Komponisten Nikisch, der zur Beglückung seiner Zeitgenossen dem großen Dirigenten Nikisch Platz gemacht hat und nicht um jeden Preis einer »Unsterblichkeit« nachjagen wollte, die vielleicht ach so sterblich gewesen wäre.

*

Im August 1876 muß Nikisch unbedingt nach Bayreuth. Seine Angst und Sorge, den bedeutungsvollen Vorstellungen wegen seiner Pflichten, die ihm aus seiner Stellung als »wirkliches« Mitglied der Wiener Hofoper erwuchsen, etwa nicht beiwohnen zu können, wird doppelt verständlich, wenn man bedenkt, daß er vier Jahre früher ein Erlebnis hatte, »dessen Nachwirkungen noch jahrzehntelang in der Erinnerung des reifen Meisters

nachzitterten«. Der Siebzehnjährige spielte unter Wagner, der in Wien die »Eroica«, das »Bacchanale« aus dem Tannhäuser, »Wotans Abschied« und den »Feuerzauber« dirigierte. (Es war jenes Mittagskonzert, bei dem ein grandioses Unwetter mit Blitz und Donner Wagner zu einer kleinen improvisierten Ansprache an das Wiener Publikum veranlaßte.) Zwei Wochen später durfte Nikisch bei jener denkwürdigen Aufführung der »Neunten« von Beethoven mitwirken, die in Bayreuth zur Feier der Grundsteinlegung des Festspielhauses stattfand. Vor dem Wiener Konzert aber war es Nikisch obendrein vergönnt gewesen, Richard Wagner im Hause Dr. Josef Standhartners persönlich kennenzulernen. Es bedarf wohl keines näheren Kommentares, um auszudrücken, was diese Begegnung für einen siebzehnjährigen Menschen von der Phantasie und dem Temperament eines Nikisch in menschlicher und künstlerischer Beziehung bedeutet haben mußte. Noch nach Jahren äußerte er: »Was ich in den vier Proben, welche Wagner mit uns (in Bayreuth zur »Neunten«) abhielt, lernte, ist für meinen ganzen künstlerischen Werdegang von ungeheuerem Einfluß gewesen.« Und bei anderer Gelegenheit bemerkte er: »Ich kann sagen, daß Wagners ‚Eroica' in Wien und die ‚Neunte' in Bayreuth für meine ganze Beethoven-Auffassung, ja für meine Orchesterinterpretation überhaupt, entscheidend geworden ist.« Wer möchte da Nikisch nicht aufs Wort glauben, daß es ihm »fürchterlich« gewesen wäre, den Aufführungen in Bayreuth nicht beiwohnen zu können?

*

Zu jung ist die Erinnerung an die Triumphe, an den Ruhm des Unvergeßlichen, als daß sie schon erörtert werden müßten. In der ganzen Welt bejubelt, von Anträgen überhäuft, trug er die Last einer schier kaum zu bewältigenden Arbeit mit der wundervollen Anmut seiner bezaubernden Persönlichkeit, in der neben dem Künstler Platz war für einen ganzen Menschen, für einen vornehmen Wohltäter und für einen — Freund.

Eugen Grünberg durfte sich seinen Freund nennen, Freund im reinsten Sinn des Wortes.

Was mag dies kleine Wort umfassen? Welche Erschütterung und welche Erhebung einer armen, zitternden Seele, die sich an der strahlenden Sonne eines Großen wärmen durfte. Etwa die achtzig Briefe, die dem Bescheidenen ein Heiligtum gewesen? Gewiß nicht. Aber vielleicht vermögen wir in leisen Spuren, in zarten Schwingungen dieses oder jenes Wortes, auch wenn es allzuoft im Staub einer konventionellen, abgegriffenen Form zu ersticken droht und uns wegen seiner Ausdrucksträgheit verärgert, vielleicht vermögen wir jene Zeichen von Liebe, Zugetanheit und hilfloser Schwäche der Kreatur zu entdecken, in denen das Menschliche uns mit dem Göttlichen versöhnt.

Butschowitz, 29. VII. 1876

Liebster Freund!

Ich komme endlich dazu, Dir mit einigen Zeilen eine Nachricht von mir zu geben, die sich diesmal ausnahmsweise wirklich in Folge horrender Beschäftigung verspätet hat. Du wirst mir dies glauben, wenn ich Dir sage, daß ich bereits mit den drei ersten Sätzen der Symphonie fix und fertig bin, sonach nur noch den letzten Satz zu machen habe. Für Deine Bemühungen bei Besorgung der Billetts für Bayreuth danke ich Dir vom Herzen; aber was sagst Du zu meinem Pech, daß ich die Eintrittskarten nicht zur ersten, sondern zur zweiten Aufführung erhielt, deren Beginn mit dem Beginn der Vorstellungen in Wien zusammenfällt? Ich bin ganz desperat darüber. Es wird mir nichts anderes übrigbleiben, als bei der Direction um eine viertägige Urlaubsverlängerung einzukommen. Um dies aber auf Grundlage der Zusicherung, daß der Orchesterdienst für meine Person dadurch unbeschadet bleibt, tun zu können, bitte ich Dich nun recht herzlich, mir baldigst zu sagen, ob Du Zeit und Lust hast, in den fünf Tagen vom 20. bis inclusive 24. August für mich im Theater zu spielen. Du darfst Dich nicht gar zu sehr wundern über meine ungebührliche Inanspruchnahme Deiner Kräfte, aber weißt Du, der Erfolg hat mich kühn gemacht und da Du mich erst kürzlich durch Deine große Freundlichkeit aus arger Verlegenheit gerissen hast, habe ich es gewagt, Dich um diesen Liebesdienst anzugehen. Daß Du mich dadurch neuerdings zu unendlichem Dank verpflichten würdest, brauche ich Dir nicht erst zu sagen; es wäre mir fürchterlich, wenn ich nun, da ich bereits die Billetts besitze, also die Hauptschwierigkeit beseitigt ist, verhindert sein sollte, den Aufführungen in Bayreuth beizuwohnen. Aber nicht wahr, Du schreibst mir gleich darüber? Wie geht es Deinen lieben Angehörigen? Ist Dein Schwager Dr. Schanzer*) noch immer in Rom? Sage allen meine herzlichsten Grüße, Handküsse und Empfehlungen. Meine Leute grüßen Dich auch viel tausendmal. Ludwig**) ist schon zu Hause; er war unter 49 Schülern der I.. Leb' wohl, liebster Eugen! Ich küsse Dich herzlichst als Dein

Arthur

*

Leipzig, 13. XII. 79

Mein guter lieber Eugen!

Ich erhielt heute Deinen Brief und bin hocherfreut, daß Du am 1. Januar antrittst; man würde es nicht gerne gesehen haben, wenn der Platz einige Zeit unbesetzt geblieben wäre. Nun höre mich an: Reichtümer wirst Du hier nicht erwerben, aber ich glaube, in die Verlegenheit kommen Or-

*) Leiter der Tiber-Regulierung. Später, unter Mussolini, Arbeitsminister.
**) Bruder Arthurs, Landwirtschaftsdirektor.

chestermitglieder in der ganzen Welt nirgends. Also Du brauchst, um hier bequem auszukommen, ungefähr 100—110 Mark monatlich. Vom Theater erhältst Du 75 Mark monatlich; als Gewandhausorchestermitglied erhältst Du ungefähr 300 Mark jährlich; das macht monatlich verteilt 25 Mark. Wenn Du also nur wenige Unterrichtsstunden gibst, so sind Deine Ausgaben vollständig gedeckt. Außerdem hoffe ich Dir noch einen Nebenverdienst zu verschaffen. Hier in Leipzig gibts, wie Du weißt, unzählige Verlagsfirmen. Diese beschäftigen sehr viele junge Musiker zur Besorgung der Correcturen. Ich werde dafür sorgen, daß Du auch, und zwar recht viel zu tun bekommst. Du schreibst, daß Du Dich über den alten freundschaftlichen Ton in meinem Brief freust; ja hast Du denn wirklich aus meiner Schreibfaulheit geschlossen, daß ich ein anderer gegen Dich geworden bin? Du Kind! Ich versichere Dir, daß ich, obwohl ich seit Jahr und Tag nichts von mir hören ließ, doch nicht einen Augenblick lang aufgehört habe, daran zu denken, wie ich vermöge meiner jetzigen Stellung Dir in Deinem tüchtigen, ernsten Streben und in Deiner Carriere förderlich und nützlich sein könnte! Darum bin ich so überaus glücklich, daß endlich der Augenblick gekommen ist, wo ich Dir (nicht mit leeren Worten, sondern durch Tat) beweisen kann, wie lieb Du mir bist und wie wahrhaft freundschaftlich ich Dir gesinnt bin und immer war. Ich freue mich rasend auf Dein Kommen, Du lieber, alter Kerl! Es wäre sehr nett, wenn Du am 26. oder 27. kämest. Am 28. vormittags haben wir im Theater ein interessantes Konzert. Die Schuch-Proska singt, Joachim spielt, und ich dirigiere die A-Dur-Symphonie von Beethoven. So, nun weißt Du alles, was ich Dir heute sagen wollte. Deine Angehörigen grüße ich tausendmal herzlichst; wenn Deine guten Eltern etwas von Dank oder dergleichen gegen mich fallen lassen, dann sage ihnen, daß ich ihnen sagen lasse, was dieses, welches (bin neugierig, ob ich aus den Fürwörtern bald herauskomme) ich für Dich zu tun im Begriffe bin zu bedeuten hat gegen all' die Liebe und Güte, die mir stets von ihnen entgegengebracht wurde, und gegen die vielen glücklichen Stunden, die ich in Euerem Hause verlebt habe! Ein Nikisch vergißt so was nicht und würde er hundert Jahre lang keine Briefe schreiben. Nun Adieu, mein lieber guter alter Eugen! Auf frohes Wiedersehen! Dein treuer, aufrichtiger

Arthur

*

London, 13. April 1913

Mein lieber Eugen!

Dein lieber Brief ist mir hierher nachgesendet worden; ich habe mich sehr über ihn gefreut. Unsere sommerlichen Reisepläne mußten aus verschiedenen Gründen geändert werden; leider wird dadurch unser ursprüng-

licher Plan, uns in Marienbad, resp. Carlsbad zu treffen, nicht ausführbar sein. Wir gehen nämlich für den Monat Juli nach Ostende; August wollen wir in Süd-Tirol verbringen. Wenn Du wirklich im August nach Nord-Italien gehst, wäre ein Rendez-vous in jener Gegend leicht zu arrangieren. Zu schade, daß du nicht wenige Tage früher in Europa ankommen kannst; da wir (ausgerechnet!) am 30. Juni von Leipzig abreisen, könnten wir uns gleich nach Deiner Ankunft, auf dem Wege nach Carlsbad, in Leipzig sehen. Wenn sich dies doch noch in einer oder anderen Weise einrichten läßt, werde ich Dich beizeiten davon benachrichtigen. Ich bin jetzt hier, um im Covent Garden Opern-Haus den »Ring« neu einzustudieren und zu dirigieren. Seit einer Woche habe ich bereits täglich ausgiebige Proben; nächste Woche beginnen die Aufführungen und dauern bis 14. Mai, da der ganze Cyclus dreimal gegeben wird. Dann habe ich noch eine Menge Concerte zu dirigieren: Mailand (Scala), Leipzig Gewandhaus (22. Mai Wagner-Feier), Wiesbaden, Baden-Baden und Juni wieder 3 Wochen London. Am 24. Juni endlich bin ich mit Allem fertig und kann an Erholung denken! — Zu Hause ist Gottlob alles munter und wohlauf; unsere beiden Nachkömmlinge*), die Du nun bald kennen lernen wirst, werden Dir Spaß machen. Namentlich der Bub (nächstens 14 Jahre alt); er ist fabelhaft musikalisch begabt, steckt uns alle miteinander in die Tasche! — Nun leb' wohl, mein Alter! Gehab' Dich gut und sei tausendmal herzlichst gegrüßt von Deinem treuen

Arthur

*

Leipzig, Thomasiusstr. 28 8. Aug. 21

Lieber Eugen!

Heute Morgen fand ich am Frühstückstisch Deinen lieben, ausführlichen Brief, denke Dir, wenige Stunden vor meiner Abreise nach — Süd-Amerika. So kann ich Dir also vorläufig nur eiligst danken; ich habe noch so viel zu erledigen, daß mir absolut die Zeit für einen längeren Brief fehlt. Alles, was Du mir schreibst, hat mich außerordentlich interessiert. Amelie**) will Dir nächstens ausführlich antworten. Heute Abend fahre ich mit meinem Sohne Mitja, welcher als Pianist mitengagiert ist, nach Amsterdam und dort schiffen wir uns Mittwoch auf dem Dampfer »Zeelandia« nach Buenos-Aires ein. Mitte November wollen wir wieder in Europa sein. In Wien, wo ich kürzlich war, habe ich einige höchst gemütliche Tage mit Adam***) verlebt; desgleichen in Rom mit den lieben Schanzers. — Die Zeit drängt; also leb' wohl, mein Lieber! Halte Dich gesund und sei von uns allen herzlichst gegrüßt. Ich umarme Dich als Dein treuer

Arthur

*) Nora und Mitja. **) Nikischs Gattin. ***) Consul Adam Grünberg, Bruder Eugens.

# OFFENER BRIEF AN HERRN PROFESSOR PAUL HINDEMITH, BERLIN

Lieber Paul Hindemith!

Dieser Brief bedeutet, das soll zuerst festgestellt werden, keine Kriegserklärung, sondern er enthält im Grunde nur eine einzige Frage. Die nämlich, wie Sie sich den Weiterverlauf der musikalischen Entwicklung vorstellen, wie Sie sich und Ihre Bestrebungen in diese einordnen?

Sie sind seit dem glorreichen 1. Kammermusikfest in Donaueschingen im Jahre 1921 zum Führer der jungen Generation emporgewachsen. Sie haben auf Ihrem Wege viel Neues, Eignes und auch Großes gezeigt. Sie haben sich überall betätigt, Werke aller Art liegen von Ihnen vor. Sie sind in erstaunlich kurzer Zeit »berühmt« geworden. Sie sind sogar für das geistige Ausland ein Symbol der deutschen Jugend. Aus allen Lagern sind Anhänger zu Ihnen übergelaufen, man hat sich um Sie geschart, man hat auf Sie gehofft. Sie konnten ein Messias der deutschen Musik werden, da Sie Mozart ähnlich musikantischen Urtrieb mit strotzender Einfallsfülle verbanden.

Seit ein paar Jahren aber ist Ihre vorher so geradlinige Bahn unterbrochen; sie findet seltsame Zickzackwege, die alle Außenstehenden und Ernsthaften mit Sorge erfüllen. Sie schreiben ein Schulwerk, Fünf-Finger-Tonstücke, Lieder für Liebhaber, beschreiben Walzen und Platten. Sie schreiben eine Oper »Neues vom Tage«, die nichts Neues an den Tag bringt. Sie schreiben Lehrstücke und Schulopern und endlich, man sieht Bilder von Ihnen in den Illustrierten Zeitungen: »Hindemith im Tonfilmstudio«, »Hindemith am elektro-akustischen Instrument«.

Allerdings — Ihr Weg bekommt, wenn man alles zusammen sieht, wieder eine gerade Linie, nämlich die breite und sehr ebene Straße der gegenwärtigen Konjunktur. Sie sehen in der Musik nur noch das, was unsere geschäftstüchtige Zeit in ihr zu sehen wünscht: die soziologisch orientierte Lebensäußerung, die kollektivistisch gerichtete Banalität. Sie wissen (Sie sind zu klug, um es nicht zu wissen), daß nicht alle, die mit der Musik ernsthaft zu tun haben, mit Ihnen einverstanden sind. Sie setzen sich darüber hinweg, und der Erfolg des Augenblicks scheint Ihnen Recht zu geben. Sie halten es nicht für nötig, Ihre Betätigung zu verteidigen, Sie finden ja Gefolgschaft, so viel Sie wollen. Sie sind gewiß davon überzeugt, daß Mozart an Ihrer Stelle dasselbe getan, alles Neue aufgegriffen hätte, jeder Anregung nachgegangen wäre. Sie machen sich keine Gedanken über die Situation, in der Sie sich befinden, die Ihnen Verantwortung und äußerste Bewußtheit zur Pflicht macht. Sie denken nicht daran, daß Sie Rechenschaft abzulegen haben vor Ihrer eigenen Zeit über das, was Sie tun, was Sie unterlassen und wohin Sie führen. Sie wissen, daß Sie Führer sind, mindestens, daß Sie für

einen Führer gehalten wurden und es sein konnten. Sie haben eine Jugend hinter sich. Wissen Sie auch, daß aus dem Führer allzu leicht ein Ver-Führer werden kann?
Ich schreibe Ihnen nicht, um mit großen Worten eine Kampfansage oder ähnlichen Unfug in die Welt zu setzen. Ich will Sie nur dazu bringen, endlich einmal sich zu erklären und denen, die mit Besorgnis Ihrem Tun zusehen, zu sagen, warum Sie so und nicht anders handeln.
Warum sind Sie den Weg vom Kammermusikfest Donaueschingen zur »Neuen Musik Berlin« gegangen? Warum schreiben Sie soviel kollektivistische, aber schlechte Musik, warum beschäftigen Sie sich und Ihre Schüler mit dem Film? Wir sind gespannt auf Ihre Antwort, weil wir endlich von Ihnen hören wollen, ob es Ihre Überzeugung ist oder nur eine gut bezahlte Laune. Wir wollen endlich wissen, warum Paul Hindemith aus der Hoffnung der deutschen Musik zu einem Zertrümmerer eines ihrer stärksten Vorzüge, des Bewußtseins von der Sendung der Kunst geworden ist. Wir wenden uns an Sie, weil Sie durch Ihre geniale Begabung der Verantwortungsvollste sind von denen, die sich um Sie geschaart haben. Nicht Ministerien, nicht Dozenten können und dürfen diese Antwort geben, denn sie ist einzig und allein dem Schöpfer vorbehalten. Wir warten nur noch auf diese Erklärung, nachdem wir es aufgegeben haben, auf die befreiende Tat des großen Schöpfers Hindemith zu warten.
Ich grüße Sie als einer, der sich selbst zum Sprachrohr gemacht hat für viele, die er um sich weiß.

Duisburg, im September 1930 Bruno Stürmer

# DIE MÜNCHENER FESTSPIELE 1930

Man hat dieses Jahr bei den Festspielen das Prinzip des reinen Wagnerprogramms durchbrochen und zwei Werke von zeitgenössischen Komponisten in den Spielplan mit aufgenommen. Wenn das in der diesmal gewählten Form geschieht, daß nämlich diese Werke einem selbständigen zweiten Teil vorbehalten bleiben, der sich an die Wagner-Aufführungen anschließt, mag man es wohl gelten lassen. Nie aber wäre es zu billigen, daß Wagner im bunten Durcheinander mit anderen Komponisten gegeben wird, wie es früher auch schon einmal gehalten wurde. Die Geschlossenheit der Wagner-Folge muß aus äußeren wie inneren Gründen gewahrt bleiben. Sinn und Bedeutung gewinnen die Festspiele nur durch Wagner, mit dessen traditionsgebundener Pflege München neben Bayreuth eine Mission zu erfüllen hat. Wie ausschließlich die Festspiele in ihrem Ansehen auf Wagner gegründet sind, bewies auch der auffallend geringe Besuch des »Rosenkavaliers« von Strauß und mehr noch von Pfitzners »Palestrina«, während die Wagner-Aufführungen zum größten Teile ein ausverkauftes Haus sahen.
Der unbestreitbar große künstlerische Erfolg der diesjährigen Wagner-Festspiele, die im Prinzregententheater den »Holländer«, »Lohengrin«, »Meistersinger«, »Ring« und »Parsifal« umfaßten, ist das Verdienst des Opernleiters *Hans Knappertsbusch*, der wieder den Beweis erbrachte, daß er unter den vielen berufenen Wagnerdirigenten einer

der wenigen Außerwählten ist. Als verantwortungsbewußter Verwalter des ihm aus großer Zeit überkommenen Festspielerbes pflegt er die von Levi, Fischer und Mottl begründete Tradition mit überzeugungstreuer, begeisterter Hingebung. Die feierliche Ruhe seiner Tempi, die weitausholende Geste seiner szenischen Phrasierung und das romantische Pathos seines gesunden unsentimentalen Musizierens zeigen ihn in den Spuren dieser Großen wandelnd. Er hat den Mut, unzeitgemäß zu sein, und weist es weit von sich, seinen Wagner, an den er glaubt, nervös zu zerfasern oder in nüchterner Sachlichkeit zu entseelen. Wie er mit nie erlahmender konstruktiver Kraft und kluger Ökonomie die Akte aufbaute und über die Szenen die einenden Bögen spannte, das war der echte Stil des aus der Szene Energie und Maß des Ausdrucks schöpfenden Wagnerdirigenten. Als Helfer standen ihm zur Seite die in ihren Aufgaben längst bewährten *Karl Elmendorff*, *Paul Schmitz* und als Gast *Egon Pollak*, der die günstigen Eindrücke seiner vorjährigen Mitwirkung bei den Festspielen bestätigte.

Die Bühnenbilder von *Leo Pasetti* und *Adolf Linnebach* sind teilweise von einer beglückenden naturhaften Nähe und beweisen, daß man die strengen Vorschriften Wagners erfüllen kann, ohne die selbstschöpferische Phantasie in Fesseln zu schlagen. Nur vereinzelt lassen nüchterne Zweckmäßigkeit und erkältende Blässe erkennen, daß auch diese beiden Künstler von dem Sachlichkeitsbazillus der modernen Szenengestaltung leicht infiziert wurden. Doch wie gesagt, im großen und ganzen werden die Bühnenbilder den Forderungen Wagners gerecht. Das kann man leider von der Spielleitung nur sehr bedingt behaupten. Sie ist von einer erschreckenden Unsicherheit und Wagnerfremdheit und läßt vor allem die musikalische Einfühlung empfindlich vermissen. *Kurt Barré* hat ganz offenbar kein Verhältnis zu Wagner, was allerdings noch weit mehr bei dem neuen Regisseur *Alois Hofmann* der Fall zu sein scheint, der sich im »Lohengrin« bedenkliche Stil- und Geschmackslosigkeiten leistete.

Für Wagner besitzt die Münchener Oper ein eingespieltes Ensemble, das den an Festspiele zu stellenden Anforderungen in hohem Maße genügt. Aus ihm ragen durch ihr außergewöhnliches Format Luise Willer, Wilhelm Rode und Paul Bender besonders hervor. Was *Wilhelm Rode* singt, möge es nun Wotan, Holländer oder Telramund sein, bleibt in der Größe der Auffassung, der aufwühlenden Gewalt des Spiels und der hinreißenden Schönheit des Gesanges einmalig. Dasselbe gilt von *Luise Willer*, die, um nur eines zu erwähnen, die Szene der Waltraute in einer Monumentalität und Erhabenheit gestaltete, daß sie zum Höhepunkt der Aufführung wurde. Und *Paul Bender* gab als Pogner, Fafner, Hunding und Gurnemanz wieder Proben seiner einzigartigen, freieste Natürlichkeit mit höchstem Können vereinenden Kunst der Menschendarstellung. Unbedingte Festspielhöhe hielten auch *Gertrud Kappel* als Brünnhilde und Kundry von ungewöhnlichen Ausmaßen, *Elisabeth Ohms*, eine blendend singende, in allem Deklamatorischen aber etwas nachlässige Ortrud und Sieglinde, und *Elisabeth Feuge*, die durch ihren innigen Gesang und die Naivität der Darstellung in den Rollen des Evchens und der Elsa entzückte; neben ihnen *Fritz Krauß* als stimmprächtiger Parsifal und Walther Stolzing, *Hans Hermann Nissen* mit einem gemütstiefen Hans Sachs, *Georg Hann*, der seinen üppig quellenden Bariton dem Kothner, Gunther und Amfortas lieh, *Carl Seydel* als scharf charakterisierter Mime und *Julius Patzak*, unser vielgefeierter, damenumschwärmter lyrischer Tenor, dessen David gesanglich das Werk eines Meisters, darstellerisch leider aber auch mehr Meister als Lehrbub war. Zum erstenmal im Rahmen der Festspiele trat die neuengagierte hochbegabte *Sabine Offermann* auf und bot mit ihrer Senta eine in jeder Hinsicht fesselnde Leistung. *Adolf Fischer* war ein stimmlich frischer, aber im Spiel unfreier Lohengrin und Erik, *Fritz Fitzau* ein gewandter, etwas bürgerlich verflachter Loge. Der Klingsor fand durch *Erik Wildhagen* eine markante Verkörperung, und für die Rheintöchter und Nornen standen die schönen Stimmen

von *Elisabeth Feuge*, *Hedwig Fichtmüller*, die auch eine drastisch gezeichnete Magdalene in den »Meistersingern« sang, *Charlotte Klotzsche*, *Hildegard Ranczak* und *Luise Willer* — wie unendlich groß ist diese unvergleichliche Sängerin auch im kleinen — zur Verfügung.
Von den Gästen bewies die alljährlich bei uns als Erda einkehrende *Maria Olschewska*, daß ihre Stimme an Schönheit nichts eingebüßt hat. Hervorragend waren auch die beiden stimmbegnadeten Bassisten *Josef Manowarda* (Daland, Fasolt, Hagen) und *Alexander Kipnis* (König Heinrich, Pogner, Gurnemanz), wie *Gustav Schützendorf*, der einen Alberich von packender Gewalt auf die Bühne stellte. Eine Enttäuschung war *Rudolf Laubenthal* als Siegmund und Siegfried. Er bringt wohl für einen Wagnersänger in seiner Erscheinung und seinem heldischen Tenor manches mit, entbehrt aber in Spiel und Gesang jeder feineren Kultur.
»Rosenkavalier« und »Palestrina« wurden ganz mit eigenen Kräften bestritten. Den Palestrina gab *Krauß*, den Borromeo *Nissen*, beide tief in ihre Aufgaben eindringend. Der Novagerio fand durch *Patzak* eine scharf profilierte, nur etwas theatralisch überspitzte Gestaltung. Dagegen wußten *Hedda Helsing* (Ighino) und *Charlotte Klotzsche* (Silla) mit ihren beiden Hosenrollen nicht allzu viel anzufangen. Im Konzilsakt fiel vornehmlich der scharf gezeichnete Charakterkopf Morones von *Heinrich Rehkemper* auf. Neben ihm schufen *Hann*, *Seydel*, *Wildhagen* und *Zimmermann* sorgfältig ausgearbeitete Typen. Eine Figur von unvergleichlicher Milde war der Papst *Benders*. *Pfitzner* dirigierte selbst und bereitete seinem auf einsamer Höhe ragenden Mysterium, dessen Inszenierung in manchem problematisch blieb, eine Wiedergabe von erhabenster Weihe.
Den »Rosenkavalier« leitete *Knappertsbusch*. Er hielt Orchester und Bühne in ständig leichtbewegtem Fluß und schlug mit elastischer Hand ein Lustspieltempo von sprühendem Leben an. Die klanglich ungemein differenzierte Aufführung wurde getragen von *Berthold Sterneck*, einem saftvollen Ochs von rundester Lebensfülle, *Felicie Hüni-Mihacsek*, die eine tieferfühlte Feldmarschalin sang, von *Maria Nezadal* als etwas kräftigem, aber nicht unsympathischen Rosenkavalier, und *Martha Schellenberg* als reizender Sophie. Mit ihnen halfen *Luise Willer*, *Ilse Tornau*, *Georg Hann*, *Josef Janko*, *Carl Seydel* die Vorstellung auf Festspielhöhe zu heben.
Nur mit Ausdrücken höchster Bewunderung kann man von den Leistungen des Staatsorchesters sprechen. Es bewährte sich, um ein Wort Hans von Bülows zu gebrauchen, als »Kollektiv-Virtuose« im wahrsten Sinne. *Willy Krienitz*

# DAS SALZBURGER FESTSPIELJUBILAUM 1930

Die Max Reinhardt-Inszenierungen, die einen der wichtigsten Anziehungspunkte der Salzburger Festspiele bilden, können hier übergangen werden, da sie mit dem musikalischen Teil des Programms nichts zu tun haben. Man muß hier sagen: Leider! Reinhardt spielt in der Geschichte der modernen Oper durchaus keine unbedeutende Rolle. Die Uraufführung des Rosenkavaliers, die Entstehung des Bürger als Edelmann und der Ariadne beweisen dies. Trotzdem ist eine Salzburger Reinhardt-Inszenierung etwa der Zauberflöte — der Meisterregisseur soll einer solchen Aufgabe Interesse entgegenbringen! — bisher ein unerfüllter Wunsch geblieben. Die Festspielstadt und ihre nächste Umgebung böte für eine Freilichtaufführung von Mozarts erhabenstem deutschen Opernwerk gewiß geeignete natürliche Kulissen. Nun, wir haben uns hier mit der Wirklichkeit zu befassen, und gewiß lieferte sie zum Jubiläum des zehnjährigen Bestandes der Festspiele im neuen Gewande des Schönen genug.
Es gab Neuinszenierungen des Figaro, der Gluckschen Iphigenie in Aulis und des Don Pasquale von Donizetti. Man kann alle diese Aufführungen als äußerst gelungen be-

zeichnen. Die Musik des Figaro entstand unter *Clemens Krauß* in einer Klarheit, die ihresgleichen sucht. Bei allem impetuosen Schwung wurde keine beachtenswerte Einzelheit überrannt. Man merkte, daß der Wiener Operndirektor bei der Einstudierung des Orchesterparts, der Ensembles, der Chöre ganze Arbeit getan. Ein eigenartiger Figaro, von etwas revolutionärem Geist der Beaumarchaisschen Komödie erfüllt: Karl Hammes. Ihm zur Seite eine liebreizende, in Gesang, Erscheinung und überzeugendem Spiel gleich vollendete Susanne: Adele Kern. Der Graf fand eindrucksvolle Verkörperung in Hermann Nissen. Nicht vollends erschöpft ward die an liebenswürdigem Charme so reiche Partie der Gräfin durch Viorica Ursuleac, deren übrigens sehr klangvollen Stimme man mehr Wärme der Empfindung wünschte. Klanglich sowohl als auch im Darstellerischen ließ es an Einordnung Irene Eisinger als Cherubin fehlen. Alfred Roller nahm sich mit bewährtem Geschmack der Bühnengestaltung an.

So verschieden stilistisch Glucks erhabenes Musikdrama Iphigenie von Aulis und die leichte opera buffa Donizettis geartet sind, so sicher und echt wurden sie von *Bruno Walter* zu blühendem Leben erweckt. Bei Gluck das edle Pathos andauernd gefühlsmäßig fundiert, innerlich nie leer laufend, bei Donizetti ein Sprühfeuer von Geist und Witz. Die Stützen der Iphigenie-Aufführung waren der überlebensgroße Agamemnon Emil Schippers, die ungemein sympathisch gestaltete Frauenerscheinung Iphigenie Margit Angerers und der würdige Priester Kalchas Josef Manowardas. Luise Willer als Klytämnestra reichte an diese nicht ganz heran, lieferte aber eine ansprechende Leistung. Aus dem Rahmen fiel die Darstellung Josef Kalenbergs als Achill. Für stilsichere Regie sorgte Maria Gutheil-Schoder. Auch bei dieser Aufführung fand Alfred Roller mit seinen Bühnenbildern überzeugenden Ausdruck.

Im Don Pasquale brillierte das Solistenquartett Richard Mayr (Titelrolle), Maria Ivogün (Norina), Karl Hammes (Malatesta) und Karl Hauß (Ernesto). Richard Mayr gestaltete die Rolle trotz des komischen, ja parodistischen Grundtons durchaus menschlich und hob sie über das Normalmaß eines komischen Alten des italienischen Operngenres weit hinaus. Mit Grazie verstand Maria Ivogün den alten Junggesellen ins Garn ihrer Intrige zu locken.

Die Wiederholungen der Aufführungen Don Juan, Fidelio und Rosenkavalier vom Vorjahre in großenteils beibehaltener Besetzung zeigten gegen damals stärkere Abrundung und Vertiefung. *Franz Schalk* hat die beiden erstgenannten Werke zu äußerst intensiver Wirkung gebracht. Die Zerline sang Lotte Schöne mit überlegenem Raffinement, durch rührende Schlichtheit suchte Luise Helletsgruber der Donna Elvira beizukommen. Von gewaltigem Format war die Leistung Wilhelm Rodes als Pizarro. Margit Angerer umgab die Gestalt Oktavians mit dem Charme des feurigen aristokratischen Kavaliers. Den übrigen bewährten Leistungen sei ein Sammellob gespendet.

Was die geistliche Musik betrifft, hat man sich in dem Rahmen gehalten, der den Festspielen vorgezeichnet ist. In vier Domkonzerten konnte der Besucher bedeutsame Vertreter der Salzburger Kirchenmusik aus einer reichen Vergangenheit bis zurück zu Paul Hofhaimer berücksichtigt finden. *Joseph Meßner* zieht immer wieder neue Schätze ans Licht, die wohl verdienen, der Vergessenheit entrissen zu werden. Daß dies selbst bei Werken Mozarts manchmal notwendig erscheint, bewies ein Abend mit zahlreichen Motetten und Psalmen dieses Meisters, die man sonst kaum oder doch nur vereinzelt zu hören bekommt. Eine eindrucksvolle Aufführung des Requiem, die Einbeziehung von Anton Bruckners f-moll-Messe bedarf natürlich keiner Rechtfertigung. Der Salzburger Domchor macht sich um diese wertvollen Beiträge zum allgemeinen Programm sehr verdient und beweist, daß die lokale Musikpflege ein gewichtiges Wort mitzusprechen berechtigt ist. Aus der Zahl der Solisten verdienen besonders Maria Keldorfer-Gehmacher (Salzburg), Jella Braun-Fernwald, Hermann

Gallos, Richard Mayr, Josef Manowarda und Karl Ettl (sämtlich Wien) hervorgehoben zu werden. Das Mozarteum stellte die immer wieder neuem Interesse begegnende Aufführung der c-moll-Messe Mozarts in der Peterskirche mit der bekannten vortrefflichen Besetzung bei.

Das übrige Programm der Festspiele umfaßte 11 Orchesterkonzerte und 6 Serenaden der Wiener Philharmoniker, sowie ein Kammerkonzert. Das letztere und ein Orchesterkonzert mit Mozartwerken ging unter der Aegide des Mozarteums. Der Auftakt der Orchesterkonzerte setzte unter der Leitung *Hans Knappertsbuschs* nicht mit der gewünschten Intensität ein. Die kühle Art des Dirigenten und die Singfreudigkeit der Wiener Philharmoniker hatten keine gemeinsame Plattform gefunden. Wesentlich eindrucksvoller gestalteten sich die Konzerte, die *Franz Schalk* lieferte. Das erste dieser war ausschließlich französischer Musik gewidmet. Ein anerkennenswerter Vorstoß in die Moderne mit d'Indy, Roussel, Ravel und Honegger (in dessen Concertino spielte sehr brav den Klavierpart Marcelle Meyer aus Paris) blieb leider ganz vereinzelt. Das zweite Konzert Schalks huldigte dem genius loci (peinlich eine kleine Entgleisung der Philharmoniker!), ein drittes brachte Bruckners 9. Symphonie und die Eroica in dieser ungewohnten Reihenfolge. *Bruno Walter* leitete zunächst ein klassisches Programm: Haydn, Mozart, Beethoven. Bei Mozarts A-dur-Klavierkonzert vereinigte Walter die Lorbeeren des Dirigenten mit denen eines Mozartpianisten. Ein Mahlerkonzert dieses Künstlers war versprochen, leider blieben davon nur die Kindertotenlieder stehen, während die Pathetische Sinfonie von Tschaikowskij eingestellt wurde, immerhin eine Gelegenheit für Walter zu glänzen. Ein Mozartabend zeigt schöne Abrundung und gab den Salzburger Pianisten Heinz und Robert Scholz die Möglichkeit, das Konzert für zwei Klaviere zu spielen, was ihnen reichliche Anerkennung eintrug. Mit einem Tänzereigen von Johann Strauß entzückte Clemens Krauß. Die Kammermusik war zwar quantitativ recht spärlich, dagegen qualitativ mit einem exquisiten Mozartprogramm, von dem Roséquartett und Karl Stumvoll (2. Bratsche) ungemein klangschön gespielt, sehr bedeutsam vertrteten. Obwohl die Konzerte als Ganzes die letzte Zusammenfassung zu einem einheitlichen Organismus vermissen ließen, waren die Einzelleistungen in der Regel sehr gut zusammengestimmt, besaßen hervorragende Qualität, durch das Orchester und die großartigen Dirigentenleistungen bestimmt. *Roland Tenschert*

---

## ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Über unsere Musikbeilage, das Goethe-Lied *Beethovens »Neue Liebe neues Leben«* in seiner ersten, vergessenen Fassung sowie über die Skizze Beethovens finden sich genaue Angaben im Beitrag von Otto Erich Deutsch.

Die fünf Abbildungen, *Jakob Offenbach* betreffend, entnehmen wir der neuen hochbedeutenden Biographie *A. Henselers;* einige von ihnen sind selbst den besten Offenbach-Spezialisten unbekannt geblieben.

Die vier Porträte *Arthur Nikischs* erstrecken sich über mehrere Jahrzehnte: sie entstammen den Zeiten, da Nikisch Orchestermusiker war, da er sich als junger Kapellmeister die Sporen verdiente und schließlich als Meisterdirigent Weltruf genoß.

Das *Peter Cornelius-Denkmal* ist eine der interessantesten Schöpfungen *Hugo Lederers.* Es wurde jüngst in Cornelius' Vaterstadt Mainz errichtet und erhebt sich als schlanke Säule aus weißem Marmor mitten im Rosengarten. Bei der Enthüllung hielt Oberbürgermeister Külb die Weiherede. Am Vorabend der Enthüllungsfeier wurde der unsterbliche »Barbier von Bagdad« aufgeführt. Näheres im Bericht Oper: Mainz (XXII. Jahrgang, Heft 12, Seite 916).

# * DAS MUSIKLEBEN DER GEGENWART *

## OPER

LEIPZIG: Die verflossene Spielzeit brachte gegen ihr Ende noch eine durchschlagende erfolgreiche *Uraufführung: Erwin Dressels »Rosenbusch der Maria«*, eine altspanische Legende, Dichtung von *Arthur Zweiniger.* Text und Musik stehen im Zeichen der Gesundung im Opernschaffen; einfache, szenisch wirksame Motive, vertont mit ausgesprochenem Willen zur eingänglichen Wirkung, mit vertrauter, klingender, harmonisch gut gesteigerter Melodik, gewandt geführten Solo- und Chorstimmen. Theatermusik, die mit beiden Füßen auf dem Grunde einer praktisch betätigten Psychologie des Publikums steht, ohne viel nach der Billigung gelehrten Ästhetentums zu schielen. Die Leipziger Aufführung, wie gewöhnlich, wenn Walther *Brügmann* Neuheiten inszeniert, mit frappierend glücklichen bildhaften Einfällen durchsetzt, gab die gesamte Darstellung in die Hände des pantomimisch hervorragenden Balletts, was die Solisten und den Chor dazu verurteilte, ohne Aktion aus dem Dunkel heraus ihren Part zu singen. Dadurch wurde bei der Madonna der geforderte Wechsel zwischen starrem Steinbild und lebender Heiliger in einem sonst wohl sehr schwer zu erreichendem Grade möglich; auch die Hauptszene des Chors, auf dem Grunde des Meeres, kam zu ungeahnter Bildwirkung. Andere Bühnen dürften aber das Werk wohl in seiner Operngestalt versuchen; sämtliche anderen Solofiguren, wie klanglich ja auch die Maria, büßen an gesanglicher Wirkung doch ein, wenn ihr Vertreter Erscheinung und Geste einem anderen überlassen muß.

Wie Brügmann den szenischen, so meisterte *Gustav Brecher* den orchestralen Teil mit Einsetzung intensivster Kraft. Um das nur fünfviertelstündige Werk ohne Pause abrollen zu lassen, hat Dressel in der Mitte eine »Passacaglia« eingelegt, auf die andere Orchester hoffentlich verzichten, denn es ist kaum eine Art von Musik zu denken, welche die fromme Stimmung empfindlicher störte. Man meint, man säße in »Mahagonny«. Die Oper wurde ihrem eigenartigen Mysteriencharakter gemäß mit Recht als abendfüllend behandelt und fand, wie schon angedeutet, ganz gewaltigen Beifall; echt, ohne Claque.

*Max Steinitzer*

MOSKAU: Zwei Uraufführungen der Moskauer akademischen Oper zum Schluß der Saison brachten bedeutende Werke, beide dem »Drang nach Osten« entsprungen. Zunächst *»Sagmuk«* von *Alexander Krein.* Einleitend einiges über den Komponisten. Krein ist augenblicklich eine der stärksten Potenzen der Sowjetmusik. Er ist als bester Kenner der altersgrauen Musik des Ostens bekannt. Ein ausgezeichneter Könner, an den großen Vorbildern Wagner und Strauß geschult, steht Krein abseits seiner komponierenden Zeitgenossen. Als ausgesprochener Eigenbrödler kämpfte er einen sehr schweren Kampf für seine Anerkennung. Die Anerkennung kam. Seine letzten großen Kompositionen, hauptsächlich Lieder und Klavierwerke, eine Sinfonie und eine großartige Ode zu Lenins Gedächtnisfeier bilden jetzt den festen Bestand des Sowjet-Musiklebens.

»Sagmuk« ist bestellte Arbeit. Die Oper entstand, dem Schaffen des Komponisten entsprechend, kraft seiner Einstellung auf die vorchristliche Geisteswelt. Die Bestellung stammt von der ehemaligen Direktion des großen Theaters. Der Komponist arbeitete an dieser Oper etwa zwei Jahre. Doch eilt die Zeit hastiger in der U.S.S.R. als im Westen. Ein Text, der Vorgänge (seien sie auch revolutionäre) aus dem alten Babylon, etwa 800 Jahre vor unserer Zeitrechnung, zum Stoff hat, erwärmt nicht mehr. Es gibt hier zu viel historische Einzelheiten, zu viel Deklamation und zu wenig Aktion. Der Text stammt übrigens von einem proletarischen Dichter Anatoli Gleboff. Als Sprechdrama wurde »Sagmuk« (damit bezeichnet man in Babylon ein fünftägiges Freiheitsfest für die Sklaven) mit gutem Erfolg im kleinen akademischen Schauspielhaus aufgeführt.

Die Musik der Oper — ein Ausdruck starken Schaffenswillens — hat einen großen Zug. Sie baut sich auf scharf profilierten östlichen, babylonisch-arabischen und althebräischen Singweisen auf. Der Komponist verarbeitet diesen spröden Stoff mit einer blendenden harmonischen Einbildungskraft. Man konstatiert dabei doch einen Überschuß von breiter Lyrik. Das Orchester ist etwas überladen, hauptsächlich die Bläsergruppe. *Doch ist das ganze Werk Vollmusik, eine unerhörte Manifestation einer alten Kultur in dem Rahmen modernster musikdramatischer Kunst.* Weitgeschwungene melodische Linien, harmonische Wendungen von tiefer Wirkung und Schlagkraft, eigentümliche motorische Kontrapunktik sind das Charakteristische

dieser Partitur. Diese Musik überzeugt — daher auch ein guter Publikumserfolg. Wir glauben, daß auch in Westeuropa diese Musik sich durchsetzen kann. Der Moskauer Aufführung verhalf zum Erfolg auch eine glänzend durchgeführte Regie des aus Leningrad hierher berufenen *Nikolai Ismolitsch.* Mit einfachen konstruktiven Mitteln wurde das Textbuch szenisch organisiert und Aktion und Gegenaktion sehr übersichtlich gezeigt. Chor und Orchester (Dirigent Nebolssin) lebten sich freudig aus.

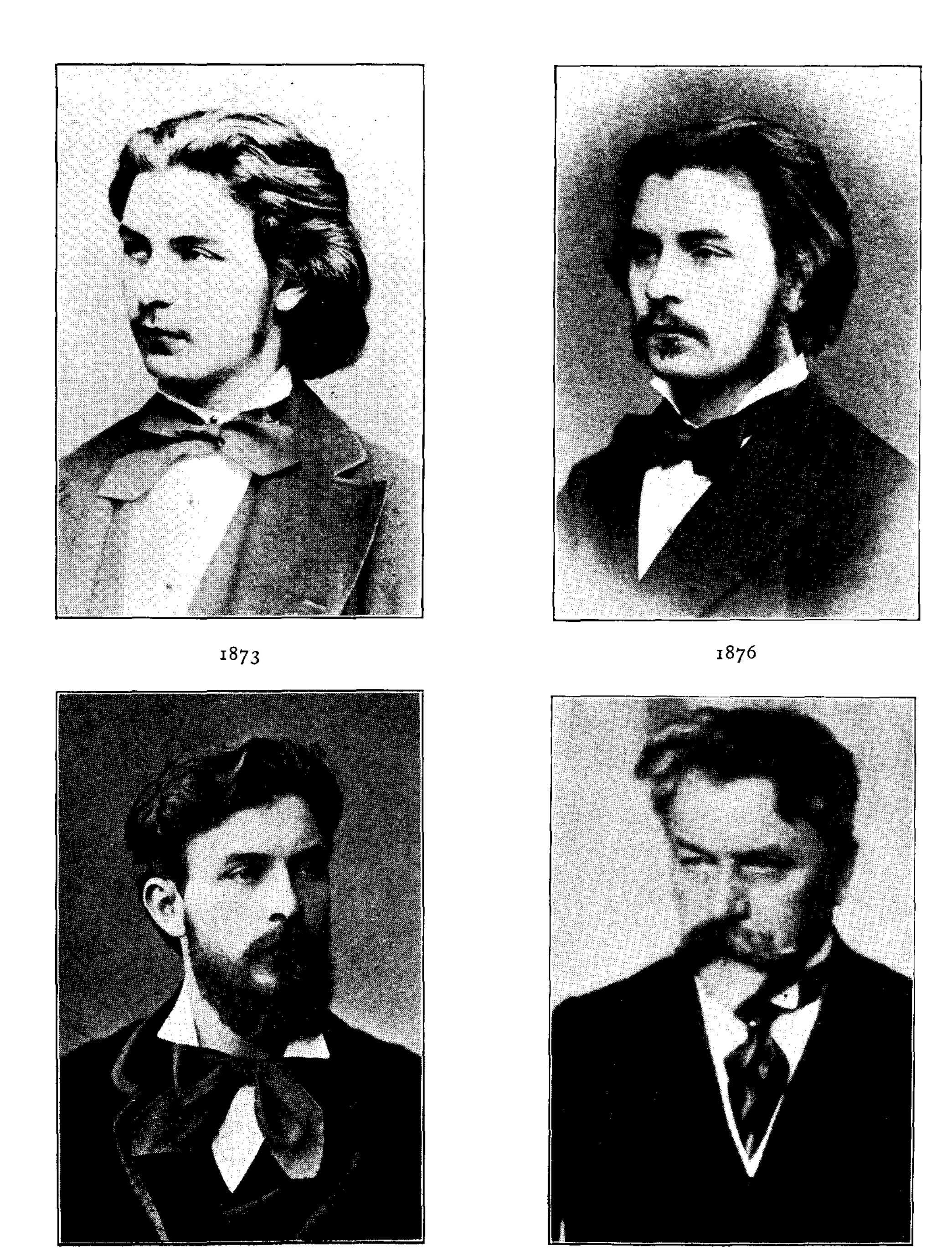
*»Almast«* von *Alexander Spendiaroff.* Der Komponist dieser Oper starb vor zwei Jahren. Er war einer der bedeutendsten Schüler von Rimskij-Korssakoff. Spendiaroff war auch einer der ersten Meister, der mit voller Beherrschung europäischer Technik die armenische Volksmelodik als Material für größere sinfonische Kompositionen benutzte. Der armenische Staat ernannte ihn zum »Volkskünstler«. Die Oper »Almast« ist das letzte Werk Spendiaroffs. Eine herrschsüchtige Frau steht im Mittelpunkt der Handlung. Almast ist die Gattin eines tapferen armenischen Fürsten, der sich heldenhaft gegen die persische Übermacht wehrt. Vierzig Tage belagert der persische Schah die armenische Festung. Er kann sie jedoch nur durch List erobern. Als diese personifizierte List schleicht sich ein Aschuge (Volkssänger) in die Festung. Er entfacht die herrschsüchtigen Instinkte der Almast und spiegelt ihr die Perserkrone als Preis für Verrat vor. Almast entscheidet sich nach heftigen Seelenkämpfen zu dieser Schandtat, verrät ihren Mann und das armenische Volk. Das Laster wird bestraft. Almast wird vom Schah mit Verachtung empfangen. In wütender Ohnmacht führt sie einen mißlungenen Dolchstoß gegen den Perserkönig. Sie wird dem Henker ausgeliefert.

Der poetische Vorwurf stammt von dem armenischen Dichter Tumanjan und ist von der Dichterin *Sophie Parnok* ins Russische übertragen. Die Wahl eines solchen Stoffes ist nichts weniger als glücklich. Höchst naiv ist die Voraussetzung, daß man den Sowjetzuschauer durch einen so stark nationalistisch gefärbten Stoff interessieren kann. Eine dämonische Frau im Stil der Almast überlassen wir getrost der alten abgelebten Tradition. So müssen wir die Hauptanziehungskraft der Oper, ihre künstlerische Bedeutung, *nur in der Musik* suchen. Die Musik fußt hauptsächlich auf persischer und armenischer Volksmelodik. Der Stil der Oper ist eine Entwicklung Korssakoffscher Prinzipien. Im Orchester farbenreich, zuweilen das Gebiet musikalischer Kleinkunst streifend, feine Einzelzüge, zarte Harmonien — als Ganzes wirkt »Almast« zu ruhig und ästhetisch objektiv. Dem Komponisten mangelt es meist an dramatischer Schlagkraft. Er ist mehr Lyriker und Symphoniker als Musikdramatiker.

Doch sei hier nachdrücklichst unterstrichen, daß »Almast« ein *bedeutendes Kunstwerk* in ästhetisch formeller Hinsicht ist. Das Beste, was Spendiaroff bietet, sind rhythmisch fein durchgliederte marschartige Stücke, frisch dahinströmende Tanznummern und sehr durchsichtige, dabei koloristisch lebendig gehaltene Frauenchöre. Der führenden Rolle, Almast, mangelt es an Kraft und melodischer Herbheit, die für die Darstellung einer so komplizierten Erscheinung unumgänglich nötig ist. Diese Partie fiel zu opernhaft aus. — Die Aufführung war recht mittelmäßig. Es handelt sich hier um eine Frühgeburt. Die Oper wurde übereilt vom Stapel gelassen. Das Resultat war eine ungünstige Aufnahme der Kritik. Der an und für sich anfechtbare Text wurde durch unkluge Szenenführung vergröbert. Von den Künstlern sei Frau *Maksakowa* — eine szenisch bedeutende Figur — auch an dieser Stelle erwähnt. Das Orchester wurde vom Volkskünstler *Leo Steinberg* geleitet, die vom Komponisten nicht zu Ende geführte Partitur von Max Steinberg (Leningrad) bearbeitet.

*Eugen Braudo*

MÜNCHEN: Als letzte Neuheit der verflossenen Saison brachte die Staatsoper die dreiaktige Oper »Der weiße Pfau« von *Arthur Piechler* zur Uraufführung. Das Buch schrieb Franz Adam Beyerlein, der, wie bei seinem erfolgreichen Trauerspiel »Der Zapfenstreich«, den Stoff der unmittelbaren Gegenwart entnahm. Da hätten wir ja nun eine Gegenwartsoper, nach der von allen Seiten die lauten Schreie ertönen. Schade nur, daß der Autor Zeitrequisiten mit Zeitgeist verwechselt. Er führt uns in ein mondänes Kabarett und auf eine große Hotel-Terrasse, läßt Krafträder und Automobile auffahren, einen Trupp Wandervögel aufmarschieren usw. Von dem Geiste unserer in allen Fugen krachenden problemreichen Zeit verspüren wir aber nichts. Hier wird ein alter Stoff nur modisch aufgefärbt, denn daß ein junger



1873

1876

1885

1920

ARTHUR NIKISCH



Erich Benninghoven, Wiesbaden-Sonnenberg, phot.

DAS PETER CORNELIUS-DENKMAL IN MAINZ
von Hugo Lederer

Künstler, diesmal ist es ein Komponist, in seinem ungestillten Lebenstrieb sich von seiner reinen Geliebten und Muse abwendet und in die Netze einer Kokette — hier der Star des Kabaretts zum »Weißen Pfau« — fällt, um zu spät zu merken, wo sein wahres Glück blüht, das ist wirklich nichts Neues oder gar ein Zeitproblem. (Übrigens erinnert das Libretto im Grundmotiv und vielen Einzelheiten stark an Julius Bittners liebenswürdige, leider vom Spielplan unserer Theater ganz verschwundene Oper »Der Musikant«.) Unbedenklich tat Arthur Piechler den bedenklichen Schritt und komponierte dieses Buch, das nach dem, was mir bisher von ihm und über ihn bekannt wurde, seinem eigentlichen Wesen fremd sein mußte. Die unleugbaren Theaterqualitäten haben ihn offenbar bestochen. Innerlich nicht gepackt, suchte er dem Stoff von außen beizukommen, und daraus resultiert der Hauptmangel seiner Musik: es fehlt ihr die Naivität und innere Notwendigkeit. Er schrieb Noten statt zu musizieren. Dazu durchzieht diese Musik mit ihrem unausgeglichenen Nebeneinander von Romantik und neuer Sachlichkeit ein tiefgehender Stilbruch. Vorbachische Elemente, nach dem Muster der neuzeitlichen Konzertoper übernommen, stehen unvermittelt neben Puccinischen Lyrismen. Zweifellos kann Piechler sehr viel. Er schreibt einen an den alten Meistern geschulten kunstvollen Satz, weiß geschickt zu deklamieren und farbig zu instrumentieren. Schade, daß er sein respektables Können an solch ungeeignetem Objekt versuchte.

Die Staatsoper hatte der Neuheit eine blendende Ausstattung zuteil werden lassen. Und auch sonst geschah durch Paul *Schmitz* am Pult, den Spielleiter Kurt *Barré* und die Träger der Hauptrollen Maria *Nezadal*, Fritzi *Jokl*, Fritz *Fitzau* und Erik *Wildhagen* alles, um den nicht geringen Anforderungen des Werkes gerecht zu werden. Trotz allem blieb der Erfolg stark umstritten.

*Willy Krienitz*

PRAG: Am Neuen Deutschen Theater begann *Georg Szell* eigentlich erst nach seiner Amerikareise konzentriert zu arbeiten. Von einem Aufbau des Spielplans war zwar wenig zu merken (Mozart wie Strauß waren nur sehr schwach vertreten). Man kann Szell aber für diesen Umstand nicht verantwortlich machen, da er ein Personal zu beschäftigen gezwungen war, das er nicht selbst bestellt hatte und dessen Beschaffenheit eben die Grenzen des Repertoires diktierte. Immerhin muß man sagen, daß der Geschmack des sonst ausgezeichneten Dirigenten nicht gerade an einheitlicher Prägung leidet. Bei der Wahl der Novitäten stand neben *Giordanos* etwas banalem, von Wohllaut triefenden »König« und *Lattuadas* gar zu schlichten »Zierpuppen« die dritte Fassung von *Brecht-Weills* »Mahagonny«. Vorher wurde *Smetanas* »Dalibor«, der tatsächlich erst 1930 im Deutschen Theater seine Premiere erlebte, und der — »Tenor« von *Dohnany* gegeben. Mahagonny, knapp nach dem Leipziger Skandal, reizte das Sensationsbedürfnis des Publikums, das allerdings infolge der Striche und Dämpfungen im Text weder politisch noch sonst auf seine Rechnung kam. Auch die Musik bringt dem mit der Dreigroschenoper Vertrauten stilistisch wenig Anregung, trotz ihrer Zügigkeit, sie hat melodisch entschieden mehr zu geben als im Rhythmischen, das im konstruierten Wechsel von $^3/_4$ und $^4/_4$ etwas an Elastizität einbüßt. Die Oper wurde ein Erfolg, zudem die Regie Max Liebls und die Verkörperung der Hauptrolle durch Trenk-Trebitsch viel beitrugen. Statt »Dalibor« hätte man eher Smetanas »Geheimnis« ansetzen können, eine Oper, die unserer Zeit vielleicht näher steht; aber in der schönen Aufmachung Pirchans und bei der prächtigen Leistung Szells und Frau Steinberg-Jichas wundervoller Milada hat man die klangreiche Partitur Smetanas enthusiastisch aufgenommen. Dohnanys »Tenor«, über dessen negative Qualitäten in Musikkreisen kein Zweifel besteht (Dirigent *Max Rudolf*), gefiel. Schade um den Urtext Sternheims, der für Strawinskij, Hindemith, Eisler, Schostakewitsch, Burian das richtige Betätigungsfeld wäre.

Das tschechische Nationaltheater, das die 1000. Aufführung der »Verkauften Braut« bucht, hat *Vit. Novaks* Pantomimen »Signorina Gioventu« und »Nikotina« als szenische Uraufführung herausgebracht. Die Stücke waren zuvor im Rahmen der tschechischen Philharmonie von W. Talich ganz vorzüglich gespielt worden. Von diesen Balletten, in denen der Komponist, wie er selbst sagt — den Abschied von seiner Jugend darstellen will — hat das erste tragischen Grundcharakter, das andere packt durch echten Humor. Sign. Giomentu gehört in harmonischer und orchestraler Hinsicht zum kompliziertesten, aber auch ausgefeiltesten, was Novak bisher geschrieben hat. Symbole und phantastische

Züge machen das etwas ausgedehnte Geschehen abwechslungsreich. »Nikotina«, legerer gearbeitet, hat atonale Färbung und ist von modernen Tanzrhythmen durchpulst, sehr brillant sind die Formen gegen einander abgesetzt. Man hat an den Pantomimen viel ästhetisches Vergnügen und zugleich den klaren Eindruck, daß seriöse Komponisten, die sich des Balletts annehmen, mit imposantem Können und genialer Intuition eine Gattung zu heben imstande sind, daß aber gleichzeitig der Sinn dieser Gattung in Gefahr kommt. Musiktechnische und Formschwierigkeiten über einer allzu symbolhaften breiten Handlung ergeben etwas, was den Rahmen des Ballettes sprengen muß. In Vlast. Hoffmanns Inszenierung und unter *Ostrcils* ungemein feiner Interpretation gewannen die Werke. *R. Zamrzlas* Mysterium »Judas Ischariot« müßte man unter mehr lokalen Aspekten betrachten. Die Bühne war im übrigen durch die Vorbereitung eines umfassenden Foersterzyklus voll in Anspruch genommen. *Erich Steinhard*

ZOPPOT: Der »Freischütz« erwies sich auf der Zoppoter Waldbühne kaum weniger anziehungskräftig als die Wagneraufführungen der letzten sieben Jahre. Die ersten Vorstellungen allerdings hatten unter dem regnerischen Juliwetter zu leiden; eine mußte vor dem letzten Akt abgebrochen werden, bei der zweiten pfuschte ein Gewitter der Regie ins Handwerk. Als Agathe sang: »Nur in der Berge Ferne scheint ein Wetter aufzuziehn«, dröhnte bereits der Donner, und bald goß es in Strömen. Durch die Verpflanzung in die Waldlandschaft erfuhr der »Freischütz« einen Zuwachs arteigener Stimmungsmomente. Besonders starke Wirkungen gingen von den Volksszenen des ersten und des letzten Aktes aus.

Aber auch die Maske des Unheimlichen und Schrecklichen verstand Regisseur *Hermann Merz* in der Wolfsschluchtszene dem friedlichen Waldplatz aufzuzwingen. Wie in den früheren Jahren führte *Max von Schillings* mit Bedacht und mit Geschmack das Orchester. Von den Solisten wetteiferten *Käte Heidersbach* (Berlin) und *Tiana Lemnitz* (Hamburg) als Agathe, *Gotthelf Pistor* (Hamburg) und *Max Lorenz* (Dresden) als Max, *Henny Neumann-Knapp* (Köln) und *Else Blank* (Karlsruhe) als Ännchen und die beiden Kaspare *Ludwig Hofmann* (Berlin) und *Adolph Schöpflin* (Karlsruhe); jeder ausgezeichnet in seiner Art. Ein Chor von 350 Liebhabern, in ungezählten Proben dressiert, erreichte ein hohes Maß an Wohlklang und Fülle.

*Heinz Hess*

## KONZERT

BERN: *Weingartner* hat nun auch dem bundesstädtischen Musikleben einen kräftigen Impuls gegeben. Seine acht Beethovenabende waren überfüllt und die faszinierten Berner dankten dem Ehrengast durch orkanartigen Beifall. So hat man sich denn doch noch entschlossen, ihm auch die »Neunte« anzuvertrauen. Als Zeichen seines produktiven Schaffens brachte sein Schüler Otto Kreis die neueste sinfonische Schöpfung des Meisters, »La Tragika«, mit vollem Erfolg zur Aufführung. Blühende Melodik und populär gehaltene Polyphonie ist die Signatur des dankbaren Werkes, dessen Scherzo in durchaus dezenter Weise die von Schubert überkommene Skizzierung zum 3. Satz der »Unvollendeten« verarbeitet. Den orchestral aufleuchtenden Gesängen, »Welke Rose« und »Unter Sternen« hat Otto Kreis zwei eindrucksvolle Schilflieder beigesellt, die von Clara Wirz-Wyß mit Beseelung interpretiert wurden. In eine moderne Sphäre erhebt uns *Fritz Brun* mit seiner 5. Sinfonie in Es-dur. Durchaus persönlich gefaßt geht sie äußerlichen Klanggebilden aus dem Wege. Der Introitus gibt eine groß angelegte Passacaglia mit breit dahinströmendem Thema, phantastisch huscht dann eine originelle Vision vorbei, der schöne langsame Satz weist Brucknersche Züge auf, und das fugatoartige Finale bildet einen zwar etwas gehetzten, doch eigenartigen Ausklang. In einem wohltuenden klanglichen Gegensatz stand eine Sinfonie des Schweizers *Charles Chaix*, während *Wladigeroff* in »Wardar« sich mehr nationalistisch apotheotisch gebärdet. Am gleichen Premierenabend erklangen auch *Skrjabins* charakteristische Kompositionen, Six préludes op. 11, Sonate Nr. 4, und *Rachmaninoffs* Klavierkonzert in e-moll (Solist: Emil Frey). Aus den Volkskonzerten unter *Albert Nef* seien rühmend hervorgehoben die Sinfonien von Bruckner (Es-dur), Schumann op. 52, Willy Burkhard (Uraufführung) und Strauß' Tod und Verklärung. An dem mit Peter Baust und Jean Ernest von Walter Herbert arrangierten Wagnerabend figurierte als Hauptnummer die ganz im Beethovenschen Geiste befangene C-dur-Sinfonie des Bayreuther Titanen. Hugo Holle und sein Stutt-

garter Elite-Chor machte uns mit der Madrigalliteratur des 16. Jahrhunderts und der neuesten Zeit vertraut. Cäcilienverein mit Hilfe der Liedertafel beschlossen unter Bruns Direktion in würdigster Weise die Saison durch eine wohlgelungene Aufführung der Bachschen Matthäuspassion. — Die Schweiz ist der klassische Boden für die Festspielgattung, und es war daher zu erwarten, daß auch der Arbeitersängerverband sich zur Kreierung eines solchen entschloß. Alfred Farckhauser und *Erwin Lendvai* sind die Autoren der »Völkerfreiheit«. Die Dichtung zeigt zwar durchaus den Atem des mitfühlenden Gestalters, jedoch läuft das mit Symbolik und politischer Problematik stark überlastete Gedankenschiff oft Gefahr, zu stranden. Die Musik zeigt überall den gewiegten Fachmann, ohne sich in der Erfindung über die Mittellinie zu erheben. Trefflich in der Detailmalerei ist die Kraft des Komponisten mit der Größe des Stoffes nicht gewachsen. Die Aufführung mit dem imposanten Chor von 900 Mitwirkenden, dem erweiterten Stadtorchester und der trefflichen Solistin Frau de Vigier als Genius der Arbeit war ganz ausgezeichnet. Für die stimmungsvolle Regie zeichnete Dr. Claus-Dietrich Koch, und den musikalischen Apparat beherrschte Kapellmeister *Walter Herbert* in gewohnter Meisterschaft. *Julius Mai*

BOCHUM: Alter Gepflogenheit gemäß ließ *Reichwein* auch den verflossenen Konzertwinter nicht vorübergehen, ohne die ihm zugehörige Aufführungsreihe mit dem mehrtägigen Gedenken an einen deutschen Altmeister der Tonkunst zu beschließen. Diesmal hatte Haydn die Ehre, während dreier Abende Mittelpunkt des Interesses zu sein. Aus seinem Schaffenskreis war sinfonischen, kammermusikalischen und chorischen Gaben das Wort verliehen. Künstlerischer Höhepunkt der Feierstunden wurde die taufrische Ausbreitung der »Schöpfung«, der der Musikverein, Annemarie Sottmann, Alfred Wilde und Ewald Kaldeweier, das städtische Orchester und Otto Bettzieche unter Reichweins plastisch zeichnender Führung hingebend dienten. Ausstrahlungen eindringlicher Wirkung empfing man weiterhin von den fein ziselierten Deutungen der Londoner und Oxforder Sinfonie. Mitwirkender Solist war Gregor Piatigorsky, der das D-dur-Cello-Konzert überlegen spielte. Zu Haydns Kammermusik (Froschquartett, Klaviertrio Nr. 31, D-dur-Quartett op. 76 Nr. 5) leiteten das Treichlerquartett und Arno Schütze (Klavier), die dem Stoff ausdrucksvolles Gesicht gaben. *Max Voigt*

CZERNOWITZ: Der seit dem Jahre 1862 bestehende Verein zur Förderung der Tonkunst in der Bokuwina veranstaltete im Mai ein Musikfest, dessen Verlauf diesen anspruchsvollen Namen für die elf Konzerte rechtfertigte. Die künstlerische Leitung hatte *Fritz Weidlich*, Kapellmeister noch an einem kleinen Theater (Gablonz), gewiß aber prädestiniert, ein erstes Orchester zu leiten und an einer ersten Bühne zu wirken; ihm ist eine selten starke Musikalität eigen, die es ihm ermöglicht, mit gleicher Kraft Werke altklassischer wie moderner Faktur zu erfassen, ihm steht ein rhythmisches Gefühl von seltener Intensität zu Gebote, das er allen Mitwirkenden mitzuteilen versteht. Abgesehen vom ersten Konzert, das das Kolischquartett allein bestritt, war er an allen Konzerten mit tätig. Zeitgenössisches Schaffen wurde reichlich berücksichtigt; bei der »alten« Musik lag das Bestreben vor, selten gehörte, oft auch unbekannte Werke herauszubringen. So machte ein *Mozart*konzert mit Schöpfungen bekannt, die äußerst selten zu hören sind: das elfte Divertimento, die Sopranarie »Nehmt meinen Dank«, das achtzehnte Klavierkonzert, hinreißend von Weidlich gespielt und gleichzeitig dirigiert, schließlich »der musikalische Spaß«, auch die Bauernsinfonie genannt, durch Weidlich so voll Witz gestaltet, daß die Zuhörerschaft nicht aus dem Lachen kam. An zeitgenössischer Musik wurden das fein instrumentierte Werkchen *Milhauds:* »Trois Rag-Caprices« und »Die chinesische Flöte« von *Toch* geboten. In den Kammermusikabenden hörte man das Streichquartett op. 7 von *Schönberg*, das, vom Kolischquartett unnachahmlich gespielt, einen starken Eindruck hinterließ, das Klaviertrio von *Pfitzner*, das in der Wiedergabe durch Sedlak, Winkler und Weidlich Begeisterung auslöste, das kecke Klaviertrio von *Labroca*, das spielerische siebente Streichquartett von *Milhaud*, die starke Cellosonate von *Kodaly*, die frische kleine Kammermusik für fünf Bläser von *Hindemith*, die trotz vorzüglicher Interpretation durch das Dresdener Bläserquintett einem großen Teil der Zuhörer fremd blieb, die antikisierende Suite für Cello und Klavier von *Busoni*. Schließlich galt ein Klavierabend ganz dem Schaffen von Groß, Jora, Pierné, Poulenc, Prokofieff, Reger und Respighi;

den nachhaltigsten Eindruck erweckte die dritte Sonate von *Prokofieff* infolge des unübertrefflichen Vortrages durch Weidlich.

*Alfred Ramler*

DUISBURG: Das zweiwinterliche Interregnum auf dem Podium des Generalmusikdirektors, welches seit dem Scheiden Paul Scheinpflugs den Musikfreunden des Ruhrgebiets eine äußerst interessante Schau prominenter deutscher Dirigenten präsentierte, wurde nunmehr beendet. Aus der Reihe der Aufführungen, die im ersten Halbjahr 1930 vollzogen wurden, verdienen noch mancherlei Darbietungen hervorgehoben zu werden. *Schmeidel* griff auf Händels »Israel in Ägypten« zurück, dessen gewaltige Naturbilder er wie monumental wirkende Fresken in die Erscheinung rückte. *Schuricht* legte die resignierte russische Gefühlswelt mit Tschaikowskijs Sechster überzeugend frei. *Backhaus'* solistische Mitwirkung beschenkte die Konzertgemeinde mit Beethovens überlegen gespieltem G-dur-Klavierkonzert. *Hausegger* spiegelte in Beethovens Siebenter die überschäumende Lebenskraft eines männlichen Streiters und ließ in Bruckners Neunter die enge Bindung zwischen verzweifeltem Ringen und gottergebenem Erdentrücktsein zwingend aufleuchten. Der kommende Duisburger Generalissimus, *Eugen Jochum*, wagte die erste Uraufführung des Winters mit der Veröffentlichung der »Variationen über ein schottisches Thema« von *Günter Raphael*. Daß Raphael für ihre acht Varianten nur ein kleines Orchester beansprucht, verrät sein feines Empfinden für durchsichtige Zeichnung des Linienwerkes. Das Formale der Sätze geht auf die großen Meister zurück und dient ungeklügelt dem Gesamtaufbau. Raphael hat auch die verschiedensten Bewegungskräfte eingespannt, um den Wettstreit interessant zu gestalten. So begegnet man konzertanten, rezitierenden, orgelmäßig behandelten, stimmungssatt kolorierten und chromatisch polyphon gesteilten Partien. *Arthur Franke* spielte *Blochs* hebräisch rhapsodisches Konzertstück »Schelomo« stilgewandt. *Bruno Walters* zauberkräftiger Taktstock impfte dem Klingen der D-dur-Sinfonie (Nr. 10) von Haydn, Schuberts Siebenter und Pfitzners Ouvertüre zu »Käthchen von Heilbronn« ein Serum ein, das allenthalben neue Lichter und eine einzig dastehende Leistung schuf. *Scherchens* Programm berücksichtigte mit Mozarts Serenata notturna in D-dur Nr. 6, Beethovens Erster und Schönbergs Kammersinfonie für 15 Soloinstrumente verschiedene Stilepochen des Musikschaffens. Vor Scherchen sah man *Schillings*, der Berlioz' Phantastische Sinfonie sowie Schöpfungen aus eigener Feder (Seemorgen, Von Spielmanns Leid und Lust) dirigierte und romantisch durchsonnte. *Schmeidels* letzte Großtat war die beseelte Wiedergabe der Bachschen Matthäus-Passion, die mittels dynamischer Schwungkraft überzeitlich die Schwere des Martyriums beredt spürbar werden ließ. Auf kammermusikalischen Pfaden hob das Grevesmühl-Quartett *Fritz Brandts* Streichquartett Nr. 3 in D-dur (op. 20) erfolgreich aus der Taufe. Die knappe, herbe Fassung der anregenden, am Stile von Brahms und Reger gewachsenen Arbeit interessierte. Nicht minder gewinnend warben die Spieler für intime Schöpfungen von *Windsperger*. *Max Voigt*

ERFURT: Die »Konzertvereinigung«, Hauptträgerin unseres Musiklebens, entschloß sich endlich zu dem auch hier schon angeratenen Schritt, die bisherigen 12 auf 8 Konzerte zu reduzieren, womit dem durch starken Theaterbetrieb ohnehin schon sehr überlasteten Orchester und seinem Leiter Franz Jung eine intensivere Durcharbeitung der Programme und damit gesteigerte Qualität ermöglicht wurde. Als Solisten erschienen: Schnabel mit dem Es-dur-Konzert von Beethoven, Marteau (Brahmskonzert), Emanuel Feuermann und der prachtvolle Szigeti (diesmal mit der Uraufführung der 1. Rhapsodie für Violine von Bartok). Die Programmaufstellung zeigte das Bestreben, von der früheren Bevorzugung neutönerischer Experimente los und zur vernünftigen Synthese zwischen dem für den Fachmann Interessanten und dem vom Durchschnittshörer Goutierbaren hinzukommen. Ansonsten aber schmolz die Initiative der Einzelveranstalter noch mehr zusammen. Der Rundfunk überschüttet den Musikinteressierten mit kaum zu bewältigenden Musikmengen, macht ihn musikblasiert und damit den einheimischen Veranstaltungen gegenüber immer uninteressierter —, eine Feststellung, um die gerade im Rahmen der Musikberichte aus provinziellen Mittelstädten nicht herumzukommen ist. Trotzdem versuchte das junge Konzertbüro Kempf mit bemerkenswertem Elan diesem Mangel durch Heranziehung erster Solistenkräfte zu begegnen. Es vermittelte uns größtenteils ausgezeichnet gelungene Abende mit Ria Ginster, Pozniak-Trio, Budapester Quartett, Günther

Homann und Celestino Sarobe. Dagegen hinterließ ein Konzert Klemperers mit dem Städtischen Orchester keine besonderen Eindrücke, es bleibt eine eigene Sache für Pultvirtuosen, auch einmal aus einem mittleren Orchester etwas Ungewöhnliches herausholen zu sollen. Eigene Konzerte auswärtiger Solisten hörten wir nur sehr wenig. Erwähnenswert hierbei der faszinierende Umb. Urbano und unser häufiger Gast Paul Schramm, wie immer meisterhaft in Technik und Anschlagskultur. Die ehemals so schönen Volkshochschulkonzerte unter Hansmann boten kaum irgend etwas Bemerkenswertes, eine durchgreifende Reorganisation scheint hier vonnöten. *Walter M. Gensel*

LEMBERG: Die vom hiesigen Konzertbüro M. Tuerk veranstalteten »Meisterkonzerte« brachten eine Reihe hervorragender Künstler nach Lemberg, die beinahe alle mit glänzendem Erfolg konzertierten. Bei vielen, wie z. B. Alfred Höhn, Moriz Rosenthal, Egon Petri, Artur Rubinstein, Stefan Askenase, Michael Orlow, Maria Olszewska, Bertha Kiurina, Jean Rogatchewsky, Stanislawa Korwin-Szymanowska, Ada Sari, Josef Manowarda, Vasa Prihoda, Joan Manén, Balokovic, Telmanyi, Szigeti, Alma Rosé, Földessy und Paul Kochanski genügt wohl die Nennung der Namen, da sie sich alle eines internationalen Rufes erfreuen. Außerdem hörten wir das Dresdner und Triester Streichquartett, das ausgezeichnete Wiener Kolisch-Quartett, sowie ein »Lemberger Quartett«. Der hiesige Künstler *Leopold Münzer*, dessen Namen auch im Ausland einen guten Klang hat, spielte nur einmal und machte uns mit der gelungenen Komposition einer Sonatine des jungen, äußerst begabten Lemberger Komponisten *Josef Koffler* bekannt. Das Konzert brachte sowohl dem Künstler, wie auch dem Komponisten großen Beifall. Die zahlreichen hiesigen Gesangvereine entwickelten ebenfalls eine rege Tätigkeit; die Konzerte zeugten von der ernsten künstlerischen Arbeit sowohl der Sänger, wie auch ihrer Dirigenten. Des größten Ansehens erfreut sich jedoch der Polnische Musikverein, zu dessen Direktor, nach dem Hinscheiden des bisherigen Leiters M. Soltys, dessen Sohn *Adam Soltys* ernannt wurde. Dieser Verein veranstaltete wie alljährlich eine Reihe von Konzerten, deren Programme u. a. nachstehende Werke enthielten: Beethovens »Neunte« und Violinkonzert, gespielt von H. Czaplinski, Liszts »Psalm XIII« (Adolf Kohmann), Mozarts Requiem, »König David« von Honegger, Hindemiths Violinkonzert (Maria Marco) und Szymanowskis »Stabat mater«. Diese Werke, im großen und ganzen gut aufgeführt, hatten Erfolg. Es wäre noch zu vermerken, daß heuer in unserer Stadt eine Ortsgruppe der Internationalen Gesellschaft für moderne Musik gegründet wurde und daß diese großen Anklang fand. An der Spitze der Gesellschaft steht A. Soltys als Präsident und die hiesigen Musiker Dr. S. Barbag, Dr. J. Koffler, Frau Dr. St. Lobaczewska, Konzertpianist Leopold Münzer u. a. Die Gesellschaft veranstaltete eine Reihe von Einführungsvorträgen, die dem Schaffen Schönbergs, Szymanowskis, Honeggers und Strawinskijs gewidmet waren.

*Alfred Plohn*

MAINZ: Die eben abgelaufene Konzerttätigkeit in Mainz hat eigentlich keinen gerade erfreulichen Ausklang gehabt. Das Orchester, das in glänzender Verfassung seinem alten Rufe Ehre machte, soll um acht Kräfte reduziert, die Mitglieder sollen gehaltlich gekürzt werden, weil die Spielzeit um zwei Monate verringert wird. Statt Harmonie ein Prozeß mit der Stadt, der nun durch einen für die Orchestermitglieder mageren Vergleich erledigt wurde. — Ein Auftakt des Konzertlebens war die Tagung des Reichsverbandes Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer. Verschiedene Veranstaltungen gaben den Tonkünstlern der Gegenwart Gelegenheit, ihre Werke vorzuführen: *Windsperger* war mit einem Trio h-moll für Klavier, Violine und Cello, op. 18, vertreten. Das Werk — es stammt aus 1914 — zeigt den werdenden Künstler. Eine Ouvertüre für großes Orchester von Hans-Oscar *Hiege* erweckt berechtigte Hoffnungen auf die weitere Entwicklung des hier ansässigen jungen Tonsetzers. *Kundigrabers* (Aschaffenburg) »Steyerische Symphonie« ist ein höchst beachtliches Werk, das in seinem scharfen Rhythmus und seiner Lebendigkeit ungemein fesselt und durch Hans *Rosbaud* eine schwungvolle Wiedergabe erfuhr.

Die städtischen Symphoniekonzerte wurden von 10 auf 6 herabgemindert. Vor einigen Jahren waren es noch 14. *Breisach* war heuer alleiniger Leiter, nachdem Hans Rosbaud sich dem Frankfurter Rundfunk verschrieben hat. Rosbauds Weggang bedeutet einen Verlust für das Mainzer Musikleben. In den Sinfoniekonzerten traten als Solisten auf:

Lotte *Leonard* mit hoher Stimmkultur, Elisabeth *Bischof*-München mit Mozarts Violinkonzert A-dur, Hedwig *Faßbänder*-München mit Mendelssohns Violinkonzert, Clara *Herstatt*-Köln mit Mozarts Klavierkonzert C-dur. Neben Beethoven, Bruckner und Mahler — in der 4. Sinfonie imponierte Hansi *Book* vom Wiesbadener Staatstheater durch ihre große stimmliche Begabung — kamen Bartoks Rumänische Volkstänze, *Tochs* Bunte Suite, op. 48 u. a. zur Wiedergabe. Die vereinigten Lehrergesangvereine Mainz-Wiesbaden spendeten unter Otto *Naumann* Liedergaben alten Stils: Becker—Silcher—Mendelssohn—Abt feierten eine festliche Auferstehung. Um Cornelius und Kaun gruppierte sich ein weiteres Konzert. Gelegentlich der Befreiungsfeier sangen 3000 Sänger unter *Naumann* in mitternächtiger Stunde Befreiungschöre.

*Ludwig Fischer*

PRAG: Das Zentrum des Konzertlebens bleiben die Aufführungen der tschechischen Philharmonie, deren vielseitig begabtem, ingeniösem Führer *W. Talich* (der einen Großteil der Spielzeit in Stockholm dirigiert), das Orchester sein heutiges Niveau verdankt. *Strawinskij* spielte unter ihm sein motorisch interessantes Capriccio, die neuen »Altklassischen Konzerte« mit seltenem Programm sind seine Schöpfungen. *E. Axmans* dritte Sinfonie, ein Werk in einfachen Linien und von mährisch-volkstümlichem Ausdrucksgehalt und *B. Vomackas* geschmackvoller, neu instrumentierter Liederzyklus markieren die an auffallenden Novitäten nicht gerade reichen Programme (vide auch sub »Oper«). Talichs Stellvertreter waren: Ansermet (mit einer höchst reizvollen Sinfonie von Martinu), Steinberg, der eine etwas unselbständige Sinfonie von I. Borkovec kreierte, Szell, mit Ravels Bolero, Zemlinsky, Malko und leider auch Glazunoff, Hubay u. a.

In den Orchesterabenden des Radiojournals (Leiter O. Jeremias) dirigierte K. B. Jirak die höchst amüsante Musik *E. Schulhoffs* zu Molieres »Bürger als Edelmann«; in den gleichen Konzerten hörte man später die dritte Sinfonie von *Butting*, ein sehr begabtes Stück, in einer nicht ganz angemessenen Wiedergabe.

In den deutschen »Philharmonischen« wurde *J. B. Foersters* farbenreiche Sinfonie »Meine Jugend« und Dvoraks posthumes Cellokonzert, das an das erste, bekannte, kaum heranreicht, gegeben. Das bemerkenswerteste Werk war *F. Finkes* Konzert für Klavier und kleines Orchester, das in seiner Linearität und mit dem kunstvoll gearbeiteten Mittelsatz, in seiner ganzen Anlage und geistigen Gesinnung an die letzte Moderne anschließt und von F. Langer in prägnanter Weise im Solopart nachgezeichnet wurde. Szell ist der bravouröse Dirigent dieser leider in ihrer Zahl sehr beschränkten Abende. Im deutschen Kammermusikverein spielte R. Serkin, im tschechischen wurde L. Vycpaleks gewichtige Suite für Soloviola interpretiert. Die umsichtig geführten Konzerte des Tschechischen Vereins für moderne Musik brachten u. a. eine originelle Phantasie für Flöte und Klavier von A. Haba, ferner Kammerwerke von F. Picha, O. Sin, A. Waulin, E. F. Burian und W. Petrzella, auch Milhaud, Malipiero, Hindemith wurden gepflegt. Im Literarisch-künstlerischen Verein zeigte L. Cerny in kongenialer Weise die ihm gewidmete Hindemithsche Solosonate für Bratsche allein, im 7. Auftaktkonzert erklangen Kammerwerke von E. T. A. Hoffmann (Solisten G. Szell, Friederike Schwarz und Olga Forrai), A. W. Ambros und Lieder von Friedr. Nietzsche. Die in der Moderne am stärksten beschäftigten Vereinigungen waren das heute in seinen Qualitäten auf der Höhe stehende »Prager Quartett« (das als »Zika«-Quartett seinen 10 jährigen Bestand feierte) und das ungemein talentvolle Prager Bläserquintett, dem man eine glänzende Zukunft prophezeien kann. Ich registriere noch (siehe auch Aprilheft) eine schwache Aufführung von Honneggers kompositorisch enttäuschender »Judith«.

*Erich Steinhard*

PYRMONT: Zum erstenmal hat die Sektion Deutschland der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik ein selbständiges Musikfest veranstaltet. Die leitenden Gesichtspunkte für Wahl des Ortes und der aufgeführten Werke ergaben sich aus dem Bestreben, ein Musikereignis von vorwiegendem Diskussionscharakter dem Betriebe zu entziehen, im Gegensatz etwa zur »Neuen Musik Berlin 1930« die reine Konzertmusik herauszustellen und eine vorbereitende Auslese für die großen internationalen Musikfeste der IGNM. zu treffen, indem im wesentlichen neue Leute herangezogen wurden. Dadurch ließ sich mit dem Befunde ein Querschnitt durch die gegenwärtige Haltung der jungen Generation und durch die ihr zugrundeliegende stilistische Gesinnung ziehen.

Festzustellen ist ein allgemeines Streben nach rhythmischer Straffung, nach Erhebung rhythmischer Grundschemata zu thematischen Funktionen, und damit verbunden die bewußte Anwendung polytonaler Schärfungen in der Stimmführung zur Erzeugung von Reibungsenergien. Nun ist es bezeichnend, daß der konzertmäßige Rahmen damit auf das Äußerste angespannt wird: die vorgenannten Formelemente drängen zum Geschehen, zur körperräumlichen Ausbreitung, zur Darstellung. Die Frage muß demnach aufgeworfen werden — ohne schon beantwortet werden zu können — ob die gegenwärtige soziologische Krisenlage des Konzertsaals im Schaffen der gleichzeitigen Künstler sich als Unvermögen geltend macht, reine Konzertmusik zu schreiben, und ob und inwieweit sich hier Zusammenhänge ergeben. Im Aufwerfen dieser Frage liegt die wertvollste Folge des Pyrmonter Festes, denn die rein artistische Ausbeute war gering.

Vokalisen für gemischten Chor und Saxophonquintett von *Wladimir Vogel* müssen an erster Stelle genannt werden; der hohe Verschmelzbarkeitsgrad von menschlicher Stimme und Saxophon ergibt einen reizvollen Zusammenklang, der zusammen mit der Fähigkeit, eine fein abgestufte Skala von Ausdruckswerten aus der reinen Musikmaterie erwachsen zu lassen, besonders den Gesetzen der Konzertmusik Genüge tut. — Ein Konzert für Cembalo und kleines Orchester von *Hans Helfritz* gibt erneut Gelegenheit, festzustellen, daß jenseits der historisierenden Tendenzen des Instrumentes seine aufgelichtete Tongebung sich reibungslos dem gegenwärtigen Klangbild einfügt. — Ein Kammer-Concertino für Klavier, Violine, Viola und Violoncell von *Heinz Schubert* bedeutet in seinem beherzten Zupacken eine immerhin diskussionsfähige Hoffnung; die sinfonische Suite »Rhythmen« von *Frank Martin* stellt ein besonders deutliches Beispiel der oben angestellten allgemeinen Erwägungen — schon rein äußerlich kund gemacht — dar. — Wie gefährlich es ist, blindlings auf Hindemithspuren zu wandeln, bewies der magere Bierulk von *Herbert Trantows* Kantate »Aus der Sommerfrische«, deren Anspielungen vom Badepublikum allerdings verständnisinnig akklamiert wurden. — Die sonst gebotenen Werke bieten zu besonderen Bemerkungen an dieser Stelle keinen Anlaß.

Unter den Ausführenden seien als festspielwürdig Walter Stöver (Dresdner Philharmonie), Maximilian Albrecht (Chor der Berliner Funkstunde), Lydia Hoffmann-Behrendt (Klavier), Julia Menz (Cembalo) hervorgehoben. *Hans Kuznitzky*



SCHEVENINGEN: An die Spitze des Haager Residenz-Orchesters, einer ausgezeichneten Körperschaft von etwa 80 Musikern, wurde in diesem Sommer *Carl Schuricht* berufen. Neben ihm fungiert an populären Abenden, wie schon seit einem Jahrzehnt, der tüchtige und gewandte *Ignaz Neumark*. Beide verstehen sich auf interessante Programme, denen nichts Kurmäßiges anhaftet. Es ist geradezu erstaunlich, daß Schuricht Gustav Mahlers 6. Sinfonie wagen durfte, kurz nachdem Brahm's e-moll-Sinfonie vorangegangen war. Noch erstaunlicher, daß die Hörer, die Wunder und Zauber der Natur vergessend, mit vorbildlichem Eifer und tiefer Andacht zu folgen versuchten. Schuricht ist ein exemplarischer Pädagoge; das ihm bisher fremde Orchester gibt dem geringfügigsten Druck nach. Straußens Till Eulenspiegel war für die Elastizität des Dirigenten und seiner Leute ein bezeichnendes Beispiel. Noch anpassungsfähiger erwies sich das Orchester in Mussorgskijs »Bildern einer Ausstellung«, für die Schuricht nicht Ravels Instrumentation, sondern die von Leo Funtek gewählt hatte. Unter den Namen der Solisten, von denen ich nur den feinsinnigen José Iturbi und den hoffnungsvollen jungen russischen Geiger Nathan Milstein hören konnte, findet sich ein Dutzend Künstler erster Ordnung. Den krönenden Abschluß fanden die Schuricht-Konzerte mit einer vollendeten Wiedergabe von Bruckners Neunter. *Richard Scheffler*

SCHWERIN i. M.: In der *Hauptspielzeit 1929/30* des *Mecklenburgischen Staatstheaters* stand am 8. September 1929 Mozarts »*Zauberflöte*« als *Eröffnungsoper* am Anfang, am 29. Mai 1930 Webers »*Freischütz*« als *Schlußvorstellung*. Die Gesamtspielzeit (mit Operetten-Vorspielzeit, Schülervorstellungen usw.) umfaßte 361 Aufführungen, außerdem fanden *sechs Orchesterkonzerte*, ein Sonderkonzert, eine Aufführung der »Matthäus-Passion« und eine Aufführung der »Jahreszeiten« statt. Neu waren für Schwerin 34 Werke, darunter 3 Opern und 13 Operetten. Zur *Ur-*

*aufführung* gelangte am 17. November 1929 »*Marionetten*«, Oper von *R. A. Kirchner*, Text von R. Gahlbeck. Das sensationell und revueartig zugeschnittene Werk fand eine geteilte Aufnahme. Mit Ende der Spielzeit traten in den Ruhestand: Kammersängerin *Paula Ucko*, Kammersänger *Otto Freiburg* und der Oberspielleiter der Oper *Peter Dumas*. Am 21. April fand eine Trauerfeier für Frau *Cosima Wagner* statt, bei der Professor *Golther*-Rostock die Gedächtnisrede hielt. *Paul Fr. Evers*

STRASSBURG (Elsaß): Der musikalische Zentralismus Frankreichs, der sich erst in letzter Zeit, wie das Mozartfest in Reims beweist, aufzulockern beginnt, ist von dem seit je um ein kulturelles Eigenleben bemühten Straßburg immer wieder durchbrochen worden. Hier befindet sich nicht nur die regsamste und musikalisch hochstehendste Provinzbühne des Landes, sondern auch ein entwickeltes und sich seiner verantwortungsvollen Stellung im Brennpunkte zweier Kulturen stets bewußtes Konzertleben. Nachahmenswert sind vor allem die traditionellen Sommersinfoniekonzerte im Festsaal der Orangerie, die auch dieses Jahr unter der Leitung des Kapellmeisters *E. G. Münch* standen. Dieser Dirigent, noch meilenfern von jedem zergliedernden Intellektualismus, läßt sich gern zu etwas betontem Sentiment verleiten; darüber hinaus aber leistet er, unterstützt von einer ungewöhnlichen Musikalität, Außerordentliches an künstlerischer Aufbauarbeit und durchdachter Programmgestaltung; besonders erfreulich ist es, daß sich unter seiner und seines Bruders *Fritz Münch* Führung Straßburg zu einer Hochburg der Bachpflege entwickelt hat. Das diesem Meister gewidmete Konzert brachte als Kernstück zwei der selten gehörten Konzerte für zwei Klaviere, das in c-moll und das original für zwei Cembali geschriebene in C-dur, für die in *Hans Münch*-Basel, einem weiteren Mitglied dieser auch in Deutschland wohlbekannten Musikerfamilie, und dem Elsässer *Ch. Müller* zwei sich bis aufs letzte einander angleichende Interpreten gewonnen waren. Zwei Konzerte waren der Moderne gewidmet; interessierte in dem einen, dem französischen Impressionismus gewidmeten Abend besonders die stellenweise monotone und kraftlose Wallenstein-Trilogie von *V. d'Indy* und die erste Rhapsodie für Klarinette und Orchester von *Debussy*, so umfaßte das zweite Konzert nur Werke allermodernster Prägung. Neben der oft gespielten Hary-Janos-Suite von *Kodaly* hörte man das einsätzige, formal nicht immer ganz klare Klavierkonzert von *Tscherepnin*, das von *A. Foehr* mit durchgebildeter Technik vorgetragen wurde, und die reichlich oberflächliche zweite sinfonische Suite von *D. Milhaud*. Von den restlichen fünf Konzerten ist noch ein Abend mit alter Musik zu erwähnen, der außer dem Concerto grosso in a-moll von *Händel* drei Sinfonien von *W. F. Bach* (in d-moll), *Ph. E. Bach* (in F-dur) und *J. Haydn* (in c-moll) brachte; alles übrige hielt sich im Rahmen des bewährten klassischen Repertoires. *Hans-Georg Bonte*

# * K R I T I K *

## BÜCHER

ELSA REGER: *Mein Leben mit und für Max Reger*, Erinnerungen von Elsa Reger, Verlag: Koehler & Amelang, Leipzig.

Unsere Zeit ist dem erhöhten Interesse an allem Reinmenschlichen im Leben und Schaffen der großen Geister zugetan, so gern sie sich auch die „sachliche" nennen läßt. Und im engen Zusammenhang damit steht wohl auch die Zunahme von Schriften, die die Bedeutung der Frau im Leben schöpferischer Männer widerspiegeln: Die Frauen um Mozart, Schubert, Wagner, Liszt wurden zum Gegenstand wissenschaftlicher oder mehr romanhafter Schriften. Cosima Wagner, als der »größten Frau des Jahrhunderts« widmete Du Moulin-Eckart eine umfangreiche und hymnisch gehaltene Biographie. Wagners Briefwechsel mit Mathilde Maier sammelte Hans Scholz, und nun läßt Elsa Reger, gleichsam als Ergänzung zu der vom gleichen Verlage gebotenen Zusammenstellung Regerscher Briefe eine Darstellung folgen, deren Zweck es sein soll, den Weg aufzuzeigen, der sie zu diesem frühverstorbenen Meister hinleitete, und den sie dann als Gattin mit ihm gemeinsam gehen durfte, um ihn gar bald wieder einsam als Witwe wandern zu müssen. Seine Entstehung verdankt das Buch der Anregung

Fritz Buschs, welcher ein Jahr nach Regers Tod die Worte an Elsa Reger richtete: „Sie müssen Ihre Erinnerungen schreiben, das sind sie uns allen schuldig.“ — Nicht literarischer Ehrgeiz also war es, aus welchem heraus diese Frau die Feder in die Hand nahm, sondern in erster Linie das Bewußtsein, eine Mission darin erfüllen zu müssen, das Bild jenes Mannes und Künstlers nach eigenem Wissen greifbar vor uns hinzustellen, der nach einem in der Musikgeschichte fast beispiellos raschen Aufstieg mitten aus seinem Schaffen hinweggerissen und dessen Werk in der seinem Hingang folgenden Epoche der Umwertung aller Werte zunächst von den »Bauleuten der neuen Zeit« verworfen wurde, um nunmehr in der Zeit der Klärung zum Eckstein der Weiterentwicklung zu werden. Reger teilt mit den ihm am meisten wesensverwandten und darum von ihm besonders verehrten Meistern, mit Bach, Schubert, Brahms und Bruckner die Neigung, sein persönliches Selbst hinter dem Werk zu verstecken, und ist darum wie gerade die beiden letzteren auch menschlich immer wieder so arg mißverstanden worden, daß ihm einmal das scharfe Wort entfuhr: »Es gibt nichts Dümmeres als die Mitwelt«. Er, der als menschenscheu und bärbeißig Verschrieene bedurfte daher zu jeder Zeit solcher Naturen, die ohne Vorurteil und mit behutsam sich einfühlender Liebe ihn begleiteten und immer wieder dazu halfen, sein inneres Gleichgewicht mit der Außenwelt herzustellen.

Elsa Reger gibt in dem vorliegenden Buch in erster Linie eine Aufzählung und Würdigung solcher Menschen, die im besten Sinn zu „Regers Kreis“ gehören durften, von ihrer eigenen hochmusikalischen Mutter an, die den in München gegen eine Welt von Neidern und Gegnern ringenden Musiker immer wieder in seinem Glauben bestärkte, zu seinen musikalischen Helfern, einem Straube, Marteau, Hösl, Busch, Nikisch, Mottl und wie sie alle hießen, hin zu Männern wie Max Klinger, Rudolf Eucken und endlich zu den dem Meister auch menschlich ans Herz gewachsenen einstigen Schülern. Ohne eine eigentliche Biographie sein zu wollen, bringt darum dieses Buch dennoch eine Fülle wertvollen Materials, dazu eine ausführliche Geschichte der Familie der Verfasserin, die mehr als einmal mit dem deutschen Musikleben verknüpft ist (so plante ihr Oheim Kurt von Seckendorff als Altenburger Intendant den damals noch unbekannten Hans Pfitzner an seine Bühne zu berufen, welcher Plan leider durch seinen plötzlichen Tod vereitelt wurde), endlich Beiträge zu dem Kapitel »Reger als Freund der Kinder, der Tiere«, das dessen innere Verwandtschaft mit Wagner aufzeigt. Neben interessanten und noch unbekannten Bildnisbeigaben, darunter der Zeichnung Max Klingers »Reger auf dem Totenbett« enthält der Band ein für jeden Regerforscher unentbehrliches Verzeichnis von Reger-Feiern, darunter auch den von der Witwe im Jenaer, dann im Weimarer Archiv gegebenen Regergedächtniskonzerte, das Josef Bachmair mit großer Sorgfalt zusammengestellt hat. Alles in allem: ein aus dem warmen Herzen einer hingebend opfermutigen Frau geflossenes Denkmal, das auch im Leser jene Liebe zum Menschen wecken wird, ohne die das Verständnis für den Künstler nicht zu finden sein wird.

*Hermann Unger*

PAUL MIES: *Johannes Brahms*. Verlag: Quelle & Meyer, Leipzig.

Die wenig mehr als 100 Seiten umfassende Schrift ist weder eine neue, aus bisher unbekannten Quellen schöpfende Biographie noch eine methodische Auswertung der vorhandenen Brahmsliteratur. Der Verfasser zeigt, wie er das von Brahms geschaffene Werk sieht, versteht und liebt. Mies betrachtet es nicht aus der Distanz, nicht als Objekt ästhetischer Kritik, auch nicht als Beobachter von einer betriebsregelnden Verkehrsinsel aus, in deren begrenztes Blickfeld oft Dinge von großem Raumbedürfnis eingebaut werden, sondern er spricht von ihm wie vom Erlebnis, vom Besitz. Diese Einstellung bestimmt den Grundton der Darstellung. Dominante ist das Gefühl des inneren Erfaßtseins, das zum Werk als Besitz hinführt. Durch diesen Positivismus der Überzeugung wirkt das Buch missionell. Seine Wirkung wird bei unbefangener Jugend am deutlichsten werden. Es ist ein Erziehungsbuch, rein in der Absicht, entschieden im Bekenntnis, klar in der Disposition und deutlich in der Sprache.

*Rudolf Bilke*

TONA HERMANN: *Die Grammatik des Singens*. Verlag: Universal-Edition, Wien.

Die Verfasserin bietet eine »theoretisch-praktische Stimmbildungslehre«, welche durch zahlreiche schematische Zeichnungen und Notenbeispiele, sowie durch einen Anhang von Notentabellen noch erläutert wird. Der große Wert des Buches liegt darin, daß eine erfahrene Gesangspädagogin wirklich einmal von den ersten Anfängen an uns den Studien-

gang bis zur höchsten Stufe der Vollendung in klarer, logisch geordneter Folge aufrollt, fast so instruktiv wie ein Lehrfilm. Über dem Ziel, das der Schüler allerdings erst nach mühevoller Arbeit und unter Anspannung aller geistigen und seelischen (aber nicht körperlichen!) Kräfte erreichen kann, strahlt ihm als Leitstern »das Stimmgewissen«, das allein den jungen Sänger befähigt, selbständig stimmlich und künstlerisch an sich weiter zu arbeiten und so alle Kräfte, die in ihm ruhen, zu höchster Entfaltung zu bringen. Als Grundlage ihrer Methodik geht die Verfasserin von zwei »elastischen Bewegungen«, der Stufenbewegung und der Schwellbewegung, und zwei »steifgründigen Bewegungen«, der Staubewegung (sie sagt ausdrücklich: nicht zu identifizieren mit dem vielgenannten »Stauprinzip«) und der Ausgleichsbewegung aus. Ihre Staubewegung entspricht vielmehr dem, was Paul Bruns als »rücklaufender Atem« bezeichnet hat. Auf dieser Grundlage wird nun in höchst interessanter Weise das ganze große Gebäude ihrer »Grammatik« aufgebaut.

Leider verbietet der knappe Raum ein Hervorheben all des Trefflichen, das in dem Werk enthalten ist, und so muß ich mich — sehr gegen meinen Willen — darauf beschränken, die Verfasserin auf zwei kleine Schönheitsfehler aufmerksam zu machen, die eine zweite Auflage leicht verbessern kann: nämlich eine etwas ausführlichere Fußnote auf Seite 76 über die Solmisationssilben (in Frankreich heißt unser *c* heute noch *ut*, die Silbe *si* ist aus den Anfangsbuchstaben von Sancte Johannes entstanden), und einer Korrektur der Namensbezeichnungen der »Verzierungen im Gesang« im XX. Kapitel. Der lange Vorschlag, gleichviel ob von oben oder von unten, gleichviel auf welchem Intervall, heißt Appoggiatura; der kurze Vorschlag, meist mit einem durchstrichenen (barrée) Fähnchen, gleichviel ob von oben oder von unten, gleichviel auf welchem Intervall, heißt Acciaccatura; was die Verfasserin »Vorschlag aus zwei Noten (Doppelvorschlag)« nennt, ist ein Praller oder Schneller (französisch mordant); der Vorschlag aus drei Noten in Modell 5 heißt caudatus inferior; in Modell 6 sind a) und b) acciaccatura, c), d), e), f) Mordent (Pincé), g) und h) caudatus superior; das Modell 7 ist kein Mordent, sondern ein Doppelschlag (gruppetto, doublé), a) von oben, b) von unten, c) ist ein Schleifer, d) ein caudatus superior und endlich e) eine Verzierung, die Louis Duprez in seiner L'Art du chant als »appoggiature a deux notes ou double appoggiature« bezeichnet. Aber das sind, wie gesagt, kleine Schönheitsfehler.

Die Kapitel XXII »Hemmungen im Anfangsunterricht und beim Umbilden versungener Stimmen« und XXIII »Über das Einsingen und die Heilgymnastik« mögen allen Lernenden und Lehrenden ans Herz gelegt sein, das erste besonders allen denen, die da unterrichten. Und nun erwarten wir mit Spannung das von der Verfasserin in Aussicht gestellte zweite Buch über »Das Singen mit Text«. *Hjalmar Arlberg*

HERMANN ABERT: *Gesammelte Schriften und Vorträge.* Herausgegeben von *Friedrich Blume.* Verlag: Max Niemeyer, Halle.

In den fünf Abschnitten: Zur antiken Musik — Zur Kirchenmusik — Probleme des Liedes und der Oper — Mozart und Beethoven — Zur Gegenwart — wird nicht nur eine Zusammenstellung schon bekannten Materials gegeben. Es ist dem Herausgeber gelungen, in nicht weniger als zehn ungedruckten Arbeiten Neues aus der Gedankenwelt des großen Musikforschers ans Licht zu ziehen. Wie Abert in den Bach-, Händel-, Beethoven- und Wagner-Aufsätzen mit leichter Hand Meisterstücke der biographischen Skizze entwirft, so deutet er in der Abhandlung: »Entstehung und Wurzeln des begleiteten deutschen Sololiedes« ebenso knapp und sicher eine im Gegensatz zu der von Kretzschmar vertretenen Auffassung stehende Entwicklung des frühdeutschen Liedes an, die durch die jüngste Spezialforschung vollinhaltlich bestätigt worden ist. Mit Bedeutung hat Blume den für das Gluck-Jahrbuch bestimmten Aufsatz: Gluck, Mozart und der Rationalismus in den Mittelpunkt der Sammlung gerückt, als ein geistsprühendes, funkelndes Zeugnis für Aberts Willen zur großen Forschung, zur synthetischen Hauptarbeit. Die letzte Abteilung liest sich wie ein Rechenschaftsbericht der Musikwissenschaft. Man ersieht, wie die in sich gefestigte Persönlichkeit Aberts die Gefahren der Musikforschung: »antiquarische Registrierarbeit und dilettantische Phantasterei« ebenso scharf erkennt, wie die von dem häßlichen Streit von Musik und Musikwissenschaft um die Vorherrschaft im eigenen Hause (»Kunst, Kunstwissenschaft und Kunstkritik«) her drohenden. Gerade in dieser Behandlung der Gegenwartsfragen reckt sich

die machtvolle Gestalt des großen Musikforschers zur vollen Höhe empor, zu der noch einmal unsere dankbaren und stolzen Grüße aufsteigen. *Ernst Bücken*

AUGUST IFFERT: *Etwas vom Singen.* Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.
Das Büchlein besteht zum Teil aus Aufsätzen, die sich an das breite Publikum einer Tageszeitung wenden und bestimmt sind, dem gesangsinteressierten Laien Einblick in wichtige Überlieferungen der Gesangspädagogik zu geben. Er findet darin Zitate und Belege zu der bewährten Theorie des verdienstvollen Autors, daß die Gesangsschulung sich neben der Pflege des Atems und einer gediegenen Sprechdurchbildung auf das *Prinzip des kleinsten Kraftmaßes* zu gründen habe.
*Franziska Martienssen*

SCHWEIZERISCHES JAHRBUCH FÜR MUSIKWISSENSCHAFT. Vierter Band. 1929. Verlag: H. R. Sauerländer & Co., Aarau.
Die »Neue Schweizerische Musikgesellschaft« hat sich seit einigen Jahren in dem abwechselnd von den einzelnen Ortsgruppen besorgten »Jahrbuch« ein eigenes Organ geschaffen, das vornehmlich der lokalhistorischen Forschung dient, darüber hinaus aber — bedingt durch die beschränkten Publikationsmöglichkeiten für größere musikwissenschaftliche Aufsätze — auch Beiträge der schweizerischen Musikwissenschaft zu allgemeinen Themen umfaßt. Der vorliegende vierte Band (1929), durch die Genfer Ortsgruppe herausgegeben und von *Alexandre Mottu* redigiert, bringt an der Spitze einen in französischer Sprache verfaßten Aufsatz von *Jacques Handschin* über Bach-Auffassungen von Forkel bis Harburger und Jöde. Er umreißt in vorbildlich knapper und präziser Formulierung die mannigfaltigen und in ihrer Zeit gebundenen Versuche einer Erfassung des Phänomens Bach. Handschin zeichnet abschließend in kurzen Strichen die Entwicklung Bachs als Mensch und Künstler, wobei er drei Perioden andeutet, ohne ihnen eine ähnliche Bedeutung wie im Leben Beethovens einzuräumen. Nachdem der Verfasser noch auf einige Aufgaben der künftigen Bach-Forschung, von denen ihm insbesondere die Klärung des künstlerischen Verhältnisses Bachs zu außerdeutschen Meistern wie Vivaldi, Scarlatti und Couperin notwendig erscheint) hingewiesen hat, ergänzt er seine wertvollen Betrachtungen noch durch einen die Gräsersche und Davidsche Interpretation der »Kunst der Fuge« kritisch beleuchtenden Anhang.
In den übrigen Aufsätzen des Jahrbuchs finden wir dann speziell schweizerische Themen angeschlagen. *Charles Schneider* befaßt sich mit der Restauration des Hugenottenpsalters und *Max Zulauf* widmet dem ersten Bernischen Schulgesangbuch, der 1658 erschienenen »Musica figuralis« des Nikolaus Zerleder, einen aufschlußreichen Aufsatz, während *P. Long de Clavières* das ereignisreiche Leben des in Stockholm und Kopenhagen zu beträchtlichem Ansehen gelangten Neuenburger Komponisten J.-B.-E. Du Puy (1771? bis 1822) erstmals darstellt. In einer umfangreichen Studie über Harmonik und tonale Einheit in Othmar Schoecks »Penthesilea« bietet *Richard Eidenbenz* eine interessante Nutzanwendung seiner »Lehre von der erweiterten Tonalität«. Nekrologe und ein Tätigkeitsbericht der N.S.M.G. über das Kalenderjahr 1928 vervollständigen den gediegen ausgestatteten Band. *Willi Schuh*

## MUSIKALIEN

JOHANN PHILIPP KRIEGER: Vierundzwanzig Lieder und Arien, Heft 1. Herausgegeben von *Hans Joachim Moser.*

ALESSANDRO SCARLATTI: Sonate für Flöte, zwei Violinen und Baß. Herausgegeben von *Karl Gustav Fellerer.*

KARL STAMITZ: Duo für Violine und Bratsche. Herausgegeben von *Wilhelm Altmann.*

KARL DITTERS VON DITTERSDORF: Quintett (A-dur) für zwei Violinen, Bratsche und zwei Violoncelle. Herausgegeben von *Wilhelm Altmann.*
Verlag: Ernst Bisping, Münster i. W. (Edition Bisping Nr. 50, 52—54.)
Vier Hefte, die den verschiedensten Perioden und Kompositionsgattungen im Zeitraum etwa zwischen 1690 und 1790 gewidmet sind, eröffnen eine neue Reihe alter Kammermusik. Um neben den gründlich fundierten Neudrucken in Seifferts Organum, neben den vielseitigen Heften von Nagels Musikarchiv und schließlich den zahlreichen außerhalb solcher Serien erscheinenden einschlägigen Veröffentlichungen das Feld behaupten oder gar erst erobern zu können, bedarf heute eine derartige Ausgabe ganz besonderer Vorzüge. Denn obwohl als Benutzer nicht in erster Linie der Fachmann, sondern der

ausübende Laie gedacht ist, darf ein Neudruck philologische Genauigkeit nicht vermissen lassen: der Wille zum Urtext ist erwacht. Des Komponisten Absicht muß daher unverfälscht wiedergegeben sein, ohne daß jedoch mancherlei durch den zeitlichen Abstand notwendig gewordene Aufführungshilfsmittel fehlen dürfen. Die Hefte der Edition Bisping tragen diesem Erfordernis Rechnung.

Das *Krieger*-Heft enthält Arien oder besser Strophenlieder, die der Weißenfelser Hofkapellmeister als Auszug seiner Opern im Druck erscheinen ließ. Schon das vorliegende erste Dutzend der geplanten Auswahl bringt eine Probe der bunten Mannigfaltigkeit dieser Arietten: Elegisches und Munteres, Moralisches und Parodistisches — namentlich ist der heitere Ton stets überzeugend getroffen. Moser spricht den frommen Wunsch aus, man möge ungeachtet der beigegebenen andeutenden Continuo-Aussetzung selbständig Generalbaß improvisieren. Musikliebhaber, die sich eingehender mit den zahlreichen Veröffentlichungen des 17. bis 18. Jahrhunderts beschäftigt haben, sollten dazu allerdings imstande sein, zumal schon vorzügliches Übungsmaterial (Telemanns Menuette) zur Wiedergewinnung dieser soliden Praxis vorliegt. — *Scarlattis* viersätzige Sonate beschäftigt nur in dem fugierten zweiten Satz (Allegro) alle Stimmen gleichmäßig; das folgende überleitende Grave faßt den ganzen Klangkörper homophon zusammen, in den Ecksätzen konzertieren Flöte und Violine I. Sparsame Zusätze des Herausgebers werden die Aufführung der schön gearbeiteten Sonate erleichtern. — In den Werken von *Stamitz* und *Dittersdorf* ist der Umschwung zu moderner Musikanschauung vollzogen. Das Streicher-Duo ist eine willkommene Bereicherung der seltenen einschlägigen Literatur und zeigt, wie geistreich der berühmte Mannheimer die Mittel des neuen harmonisch orientierten und formal gebundeneren Stils bei einfachster Besetzung anzuwenden versteht. Dittersdorfs Quintett ist ausgereifte Kammermusik neuzeitlicher Prägung; das erste Violoncell beteiligt sich wacker an der Thematik, während das zweite etwa im Haydnschen Sinne noch vorwiegend harmonische Stütze bleibt. Gruppenweise zuzammengefaßte oder (wie im Menuett) unisono geführte Stimmen ergeben Klangkombinationen von höchstem Reiz: ein prachtvoller Zuwachs der Kammermusik-Literatur.

*Peter Epstein*

HUGO HERRMANN: *Lateinischer Hymnus für vierstimmigen gemischten Chor a cappella Op. 53, Nr. 2.* Verlag: Bote und Bock, Berlin. Herrmann ist einer der wenigen Modernen, der sich einen eigenen Vokalstil geschaffen hat. Auch dieser kurze dreiteilige lateinische Hymnus, der als Anhang zur zweiten Messe als Sonderdruck erschienen ist, besitzt jenes eigentümliche Klangkolorit, das bestimmt ist durch Herrmanns aus Kirchentönen gemischte Skalen und in harmonischer Hinsicht durch eine beinahe schon manieriert gewordenen Anwendung des Quartenintervalls, das hier allerdings durch die konsequente Imitation der Oberstimmen durch die Unterstimmen zu großen klanglichen Schönheiten führt. Nicht ganz überzeugend wirkt auf mich die Kadenzierung der ersten Achttaktperiode, die ich als transponiertes Phrygisch empfinde. Sie scheint mir beide Male irgendwie in ihrem natürlichen Laufe abgebogen, wenngleich ich zugeben muß, daß der Schluß mit seinem plötzlichen Anstieg nach Fis-dur große Wärme und farbliche Sättigung besitzt. Das kurze wunderschöne Stück sollte jeder halbwegs geschulte Kirchenchor sich zu eigen machen. *Kurt Westphal*

WILLY BRIX: *Sechs Walzer für Klavier zweihändig Op. II.* Drei-Linden-Verlag, Wien. Hier muß — im Zeitalter der Musiksoziologie — die Gebrauchsfrage einmal vorangestellt werden. Für wen hat der Autor seine Klavierwalzer geschrieben, von wem erhofft er sich, daß er sie spielt? Für den Konzertsaal kommen sie nicht in Betracht. Für den Tanzsaal auch nicht, da die vielprophezeite Renaissance des Walzers nicht eingetreten ist und wohl auch nicht anbrechen wird. Café und Kino? — sie sind mit Produkten dieser Art ebenso versorgt wie die klavierspielende höhere Tochter, so es die noch gibt. Als Klavierwerk also ist diese Produktion entschieden verfehlt. Was sich Schubert leisten konnte, kann sich nicht mit gleichem Recht hundert Jahre später ein anderer leisten. An und für sich sind die Walzer, von einigen abgegriffenen melodischen Banalitäten wie etwa der Es-dur-Partie im zweiten und dem ganzen fünften Walzer abgesehen, nicht so übel verfertigt. Sie sind gute durchschnittliche Ware. Manches ist sogar recht hübsch, so die Einleitung des ersten Walzers und die ersten drei Teile der Valse brillante. Originell aber ist die Art, wie die Walzerform angepackt ist, in keiner Weise. Der junge Lehar hat solche Dinge

gemacht, ebenso der tüchtige Kalman. Auf ihre Linie gehört dieses Werk. Es sind Nummern für eine Operette. In deren Rahmen können sie vielleicht auch heute noch »gebraucht« werden, nicht aber als Klavierpublikation. *Kurt Westphal*

HERAKLIT NESTOROFF: *Poème nocturne*, op. 6, Orchesterpartitur. Verlag: Ludwig Doblinger, Wien.

Eine Orchesterkomposition, die ihrem Titel vollauf gerecht wird. Sie verwendet alle Farben, die ein Komponist etwa nach Richard Wagner für die Darstellung von verträumten Nachtstimmungen auf seiner musikalischen Palette bereitgestellt hat, obenan den großen Nonenakkord, bei dem schon Hans Sachs vom Fliederduft seine Glieder weich gelöst fühlt. Dem Streicherklang ist durch weitgehende Teilungen eine Vielstimmigkeit gesichert, die den irisierenden Tremolos und Arpeggios reichlich zugute kommt. Starke Kontraste sind dem Vorwurf gemäß sorgsam vermieden. Die Komposition entbehrt bei einer gewissen modernen Originalität nicht eingänglicher Charakteristik. Sie läßt deshalb eine erfolgsichere Wirkung erwarten. *Roland Tenschert*

WILLI KRÖGER: *31 Variationen über ein Thema von Händel Op. 6.* Kommissionsverlag: W. G. Mühlau, Kiel.

Das Werk ist durchaus tonal, nirgends wird der Versuch einer Durchbrechung oder auch nur Erweiterung des Kadenzprinzips versucht. Dies anzumerken ist in unserer Zeit wichtig, weil damit bereits Wesentliches über Gesinnung und musikalische Einstellung des Komponisten gesagt ist. Kröger benutzt für seine Variationen die vielgesungene Rinaldo-Arie Händels, von der er die erste Achttaktperiode absprengt. Hier beginnt auch bereits das Malheur. Diese Achttaktperiode ist keine thematische Einheit, sie steht ohne die Fortsetzung, die sie bei Händel findet, nicht sicher genug da. Sie verdammt alle Variationen zu unnatürlich großer räumlicher und formeller Enge. Da Kröger seinem Thema überdies auch in harmonischer Hinsicht in den meisten Variationen bedingungslos folgt (selten wird am Schluß ein neapolitanischer Sextakkord eingefügt), entsteht eine harmonische Kärglichkeit und Monotonie. Der Fall liegt bei diesem Thema denn doch ein bißchen anders als bei den Beethovenschen c-moll-Variationen, die man auf Schritt und Tritt als Vorbild dieser 31 Variationen erkennt. Lediglich als eine fleißige Lehrlingsarbeit kann man sie gelten lassen. Will man von zwei kindlich anmutendende fugierten Variationen (Nr. 4 und 25), ferner von inhaltsleeren Akkordfolgen (Nr. 12 und 30) sowie von solchen Mätzchen, wie sie die 15. Variation darstellt, absehen, so bleiben als hübsche und annehmbare Einfälle die Nr. 23 und 29, allenfalls auch noch die Nr. 5, 6, 27 und 31. *Kurt Westphal*

ALTE MEISTER. Herausgegeben von *Walter Niemann.* Verlag: Edition Peters, Leipzig.

Daß eine Arbeit Walter Niemanns mit höchstem Ernst durchgeführt ist, daß sie die klavieristischen Erfordernisse bis ins Letzte berücksichtigt und nirgendwo gegen die Gebote höchster Kunstanschauungen verstößt — das versteht sich bei diesem hervorragenden Musiker und Klavierpädagogen von selbst. Der Lehrer, der Niemanns Ausgabe alter Klaviermusik den Schulen übergibt, wird also gut beraten sein. Auch der Musiker, der sich mit dieser Materie befaßt, wird an der gepflegten und nachdenklichen Arbeit, durch die Niemanns Ausgabe sich charakterisiert, seine Freude haben. Wenn er freilich Neues in diesem Werk zu finden hofft, wohlverstanden: Neues im Sinne von Unbekanntem — dann wird er etwas enttäuscht sein. Ich finde, daß die Bearbeiter alter Musik und zumal alter Klaviermusik endlich einmal etwas abseits der großen Bibliotheken und Monumentalausgaben suchen müßten. Sie könnten dadurch herrliche Werte wieder zu klingendem Leben bringen. In den Bibliotheken zu Salzburg, Würzburg, Wolfenbüttel — um nur Einiges und nur Deutsches zu nennen — liegen bis auf den heutigen Tag ungehobene Schätze. Vielleicht sucht Niemann einmal dort, wenn er uns wieder eine Sammlung alter Klaviermusik bescheren will, wozu er mehr als irgendwer der rechte Mann ist. *Felix Günther*

ERWIN LENDVAI: *Frohgesang*, deutsche Volkslieder aus sechs Jahrhunderten in Form von Variationen für Männerchor a cappella. Verlag: B. Schotts Söhne, Mainz.

Diese vortrefflichen Bearbeitungen von zwölf deutschen Volksliedern sollen allen Männerchören, die etwas auf sich halten, empfohlen werden. Lendvai — als Spezialist auf dem Gebiet des Männerchors bekannt — bedient sich der Variationenform, um die alten Volksweisen in immer neuen Abwandlungen vorzuführen, wobei abwechselnd bald der einen,

bald der anderen Männerstimme die Führung des Volkslied-Themas zugedacht ist. So können gutgeschulte Chöre zeigen, was sie zu leisten vermögen. Es fällt auf, daß die Volkslieder um so schöner sind, aus je älteren Zeiten sie stammen. Vergleicht man etwa die Weisen des Lochheimer Liederbuches (14. Jahrhundert) oder Forsters »Frische Liedlein« (1540) mit Gesängen aus dem Beginn des 19. Jahrhunderts, so wird ein geradezu ungeheurer Abstand offenbar. Und es zeigt sich, daß die Zeit, in der ein Franz Schubert seine Lieder schuf, keine wahrhaft echten Volkslieder mehr hervorzubringen vermochte.

*Kurt von Wolfurt*

RUDOLPH F. PROCHAZKA: »*Episoden*«. Eine Phantasie für Klavier mit einer Geigen- und Sing-(Sprech)Stimme (unobligat), op. 27. Verlag: Edition Strache, Wien.

Singstimme und Violine (gewünscht wird sogar die von J. Heidegger-Linz neukonstruierte »Sphärische Geige«) sind so wenig beschäftigt, daß dieser Ballast getrost wegbleiben kann. Die sechs knappen Stücke sind in einem Zeitraum von etwa 15 Jahren entstanden, enthalten aber eine ganze Reihe thematischer Bindungen. (Daher ist auch leicht der Druckfehler im ersten Takt von Nr. 5 — vergessenes Auflösezeichen — zu korrigieren.) Impressionistisch geweitete Tonalität herrscht vor. Empfindungsvolle Lyrik mit wirksamen Steigerungen.

*Carl Heinzen*

RICHARD LANGER: »*Suite 1928*«, für Klavier zu zwei Händen, op. 5. Verlag: Ludwig Doblinger, Wien.

Das Pathos, das diese Komposition an den Tag legt, ist durch die musikalische Substanz in keiner Weise gerechtfertigt. Es gibt wohl kaum ein Musikstück, das in seinem Stil so uneinheitlich ist, wie diese fünfsätzige Suite. Diese Gefühlsentladungen (besonders im Präludium), deren Echtheit bezweifelt werden muß, sind unerträglich. Technisch ist alles auf billige Klaviereffekte (Oktavenbässe, Läufe usw.) gearbeitet. Der Komponist begeht zudem noch den Fehler, seine musikalischen Einfälle in allen möglichen Schattierungen bis zum Fortissimo zu wiederholen. Und dabei nennt sich dies Stück »Suite 1928«.

*Erich Hertzmann*

FRIEDRICH MEHLER: *op 13, Ave Virgo* (aus dem Ruinenspiel »Petrus de Dacia«). Verlag: Adolph Fürstner, Berlin.

Ein hübsches Marienlied für Gesang und Geige, oder auch für zwei Violinen, das Kirchenchören als Einlagenstück warm empfohlen werden kann.

*H. Seling*

AUGUST HALM: *Violinübung*. Ein Lehrgang des Violinspiels. Erstes Heft. 2. Auflage. Bärenreiter-Verlag, Kassel.

Wie als Komponist, so war der Verfasser auch als Pädagoge eigenartig, wenn nicht gar ein Eigenbrödler gewesen. Er hat diese Violinschule für die Schüler eines Landerziehungsheims geschrieben und sehr viel Beachtenswertes in den längeren Vorbemerkungen und Erklärungen niedergelegt. Er beginnt übrigens mit der B-dur-Tonleiter. Mir geht es zu rasch vorwärts, in diesem ersten 70 Seiten starken Heft schon bis zur sechsten Lage. Er verwendet als Übungen sehr oft Stellen aus klassischen Werken, ohne dabei die Herkunft anzugeben, woraus ich jedoch dem Verstorbenen keinen Vorwurf machen möchte. Wer mit dem Anfängerunterricht zu tun hat, sollte diese Schule nicht abseits liegen lassen.

*Wilhelm Altmann*

SCHWEIZER SING- UND SPIELMUSIK. Heft 3: *Ludwig Senfl*, Weltliche Lieder; Heft 4: Acht alte Schweizer Lieder für zwei oder drei gleiche Stimmen; Heft 5: Acht alte Schweizer Lieder für zwei bis vier gemischte Stimmen. Verlag: Gebr. Hug & Co., Zürich und Leipzig.

Der Verlag Hug unternimmt es, in einer Sammlung »Schweizer Sing- und Spielmusik« altes Kunst- und Volksmusikgut der Schweiz wieder für die Musikpflege lebendig zu machen. Als drittes Heft liegen mir sieben Lieder von Senfl, dem großen Liedermeister des 16. Jahrhunderts, in moderne Schlüssel übertragen, vor. Der Herausgeber *Willi Schuh* hat es verstanden, interessante Proben der im Ausdruck ungeheuer vielseitigen vierstimmigen Tenor-cantus-firmus-Lieder Senfls auszuwählen, so daß an alter Singmusik interessierte Gemeinschaften gern zu diesem hübsch ausgestatteten Heft greifen werden. Die beiden andern Hefte der Sammlung bringen ältere Schweizer Lieder für verschiedene Besetzungen, die besonders für die Schulmusik der Schweiz geeignet erscheinen. Die Lieder stammen im Satz von *Alfred Stern*, der bestrebt war, vor allem die polyphonen, besonders die kanonischen Möglichkeiten dieser Lieder auszuwerten.

*Richard Petzoldt*

JOSEPH HAYDN: *Divertimento für Viola d'amour*, Violine und Violoncello. Heraus-

gegeben von *Clemens Meyer*. Verlag: Adolph Nagel (»Musik-Archiv«), Hannover.

So hübsch dies dreisätzige Stück auch ist: mit der Art seiner Herausgabe kann man sich nur schwer befreunden. Aus verkaufstechnischen Gründen ist eine Bratschenstimme beigefügt, die aber — ausschließlich Altschlüssel benutzend — weniger Geübten in den hohen Lagen Leseschwierigkeiten bereiten dürfte. Eine Seltsamkeit zwingt überdies zu prinzipieller Stellungnahme: Die aufgefundenen Stimmen sind teils in D, teils in Es geschrieben. Vielleicht ist der Grund darin zu suchen, daß es sich um die Bearbeitung eines Stückes mit Bariton handelt. Nun behält die neue Partitur die transponierende Schreibweise bei, wodurch Liebhabern die Arbeit sicherlich nicht leicht gemacht wird. Im übrigen trifft man aber auf so zahlreiche Ungenauigkeiten und Fehler, daß auch der Fachmann buchstabieren statt lesen muß, ohne indes ein klares Bild zu bekommen. Sollte der Versuch, ein eigenartiges Partiturbild zu liefern, zu einem Rattenschwanz von Versehen geführt haben? Oder hält es so schwer, den Schlüssel der angeblichen Chiffrierung zu finden? Das unpraktische Kuriosum wird aber keinem auch nur ein Atom von jener Freude rauben, die das schmucke Stückchen selbst auslöst. *Carl Heinzen*

PAUL HINDEMITH: *Sing- und Spielmusiken für Liebhaber und Musikfreunde*, op. 45. Nr. 1: Frau Musica, Musik zum Singen und Spielen auf Instrumenten; Nr. 2: Acht Kanons für zwei Singstimmen mit Instrumenten; Nr. 3: Ein Jäger aus Kurpfalz, Spielmusik für Streicher und Bläser. Verlag: B. Schotts Söhne, Mainz.

Hindemith schreibt in diesen Stücken eine Musik, die weder für den Konzertsaal noch für Künstler berechnet ist. Die Ausführung soll der Musikliebhaber übernehmen, dem auf diese Weise fesselnde neuzeitliche Musik vorgesetzt wird. Infolgedessen werden an alle Ausführenden — seien es Instrumentalisten oder Sänger — keine großen technischen Anforderungen gestellt. So wird von den Streichern nur die Beherrschung der ersten Lage verlangt, und den Singstimmen werden weder sehr hohe noch sehr tiefe Töne zugemutet. Für die Ausführung ist in vielen Fällen keine bestimmte Besetzung vorgeschrieben. Alle möglichen Instrumente können zur Unterstützung und Verstärkng der Singstimmen herangezogen werden. Daß in erster Linie an Streichinstrumente gedacht ist, versteht sich von selbst. In den Partituren ist überall vermerkt, wo Verstärkungen der Vokal- und Instrumentalstimmen vorgenommen werden können. In manchen Fällen sollen alle Anwesenden in den Schlußchor mit einstimmen. Für solche Zwecke schreibt Hindemith eine meist polyphon gehaltene, sehr durchsichtig entworfene Musik, die dem Verständnis auch des Laien keine Schwierigkeiten bietet. Am meisten Anklang dürfte der »Jäger aus Kurpfalz« finden, wo das bekannte kecke Volkslied in allen Stimmen erscheint und eine breite, pathetische Einleitung geradezu an den Rhythmus der »Französischen Ouvertüre« gemahnt, mit der Händel und seine Zeitgenossen ihre »Suiten« und »Concerti grossi« einzuleiten pflegten.

*Kurt von Wolfurt*

CLEMENS VON FRANCKENSTEIN: *Tanz-Suite für Orchester*. Hans Knappertsbusch gewidmet. Verlag: F. E. C. Leuckardt, Leipzig.

Daß der Intendant seinem Generalmusikdirektor eine Orchestersuite widmet, mag selbst in unserem, mit beiden Kategorien von Würdenträgern so reich gesegneten Deutschland nicht allzu oft vorkommen. Unter allen Umständen ist es aber zu begrüßen, wenn sich die an leitender administrativer Stelle stehenden Männer mit den Erfordernissen künstlerischen Schaffens durch eigene schöpferische Tätigkeit vertraut machen, zumal wenn es in so geschmackvoller Weise geschieht, wie bei Cl. v. Franckenstein.

Die »Tanz-Suite«, op. 36, bezieht ihr thematisches Material laut Mitteilung des Komponisten von einem alten russischen Tanz. Dem Wesen der Suite entsprechend, erfährt dieses Tanzmotiv ausschließlich rhythmische Veränderungen, sowohl seine melodische Struktur die Verarbeitung in einer »Overtura fugata« à la Zauberflöten-Ouvertüre auch recht gut denkbar erscheinen ließe. Das gleichmäßig im $^{2}/_{4}$ Takt pochende Thema wird zunächst zum »Tempo di valse« und zum »Marziale« umgebildet. Es folgt ein lyrischer Mittelteil (»Tranquillo«) mit melodischen Variationen in den Soloholzbläsern, der rasch von einem burlesken »Vivace« abgelöst wird. Ein eigentliches Seitenthema erscheint in dem folgenden »Sostenuto«, an das sich der vorwiegend im pikanten $^{5}/_{8}$ Takt gestaltete lebhafte Schlußsatz angliedert. Mit mächtiger Steigerung wird die Coda vorbereitet, die das Hauptthema in der Vergrößerung einführt und

schließlich, in seine einzelnen Bestandteile aufgelöst, im pp verklingen läßt.
Vermöge seiner bescheidenen Orchesterbesetzung (zweifaches Holz, vier Hörner, keine Posaunen) eignet sich das heitere, in keinem Takte die gebahnten Wege altbewährter Tonalität verlassende Werkchen zweifellos vorzüglich zur Ausschückung untendenziöser Konzertprogramme. In dieser Funktion wird es zweifellos in kurzer Zeit seinen Weg durch die meisten Konzertsäle Deutschlands machen. *Willi Reich*

LEOS JANACEK: *Tagebuch eines Verschollenen*, für Tenor, Alt und drei Frauenstimmen und Klavier. Edition Ol. Pazdirek, Brünn.
In 22 Liedern wird die Geschichte von Jan erzählt, der aus Liebe zu einer schönen Zigeunerin Heimatdorf und Elternhaus verläßt. Sie ist schön und rührend diese Carmeniade, wie alle romantischen Liebesgeschichten. Janacek musiziert sie halb als Liederzyklus, halb als Kantate. Ein eigener Stil entsteht. Janaceks Musik folgt dem Text, fängt ihn ein, ohne ihn aufzuhalten oder in Musik aufzulösen. Im Gegenteil, die Musik stilisiert ihn geradezu. Die musikalische Sprache ist von ungemein disziplinierter und präziser Knappheit. Die weitaus meisten Lieder werden aus einem Motiv entwickelt. Zuweilen sind zwei Lieder motivisch verknüpft. Die Sparsamkeit der Mittel und die Konsequenz im Motivischen sind ganz ungewöhnlich. In gewisser Hinsicht berührt sich dieser Stil mit dem Liedstil Schönbergs. (Nur, daß die Andeutungstechnik Janaceks sich nicht impressionistisch verliert, sondern substanzgesättigt verharrt). Janacek arbeitet mit den Klangmitteln der tonalen Harmonik, aber er gebraucht sie unabhängig von ihren bisherigen Funktionen. Darum kann die Musik so sinnvoll dem Text folgen. Sie zieht sich in und durch den Text zusammen. Der Zwang, die Musik mit ihrem Expansionsbedürfnis gegen den Text zu behaupten, tritt nicht ein. Die Notwendigkeit einer Kadenzbildung wird nicht einmal am Schluß eines Liedes anerkannt, wenn der Text innerlich dagegen spricht. Dieses Stehenbleiben in der musikalischen Phrase, ohne sie zu beenden, das so bezeichnend für Schönbergs Lieder ist — wo es allerdings noch einen andern Grund hat — wirkt besonders schön in Stücken wie Nr. 14 und 15. *Kurt Westphal*

HERMANN WUNSCH: *Volk*. Verlag: Chr. Fr. Vieweg, Berlin-Lichterfelde.
Durch die beliebige Verwendung eines dreistimmigen Frauen- bzw. Kinderchors oder eines vierstimmigen gemischten Chors und durch freigestellte Begleitung mit Klavier oder kleinem Orchester war Wunsch vermutlich bestrebt, für Schulfeiern und ähnliche Gelegenheiten ein leicht aufführbares kurzes modernes Chorwerk zu bieten. Leider ist der musikalische Wert der Komposition nicht dem entsprechend, was man von Wunsch erwarten durfte. Außer der etwas abgegriffenen Harmonik stört formal der überganglose Bruch bei Ziffer 3 und das an dieser Stelle einsetzende Allerweltsthema, das kaum geeignet sein dürfte, jungen Menschen einen Begriff von den neuen melodischen Bestrebungen der zeitgenössischen Musik zu geben. *Richard Petzoldt*

KLASSISCHE STÜCKE FÜR KLAVIER. Verlag: Edition Peters, Leipzig.
Nicht, wie der Außentitel glauben machen könnte, eine der herkömmlichen Sammlungen, sondern Originale von vorübergehend weniger gewürdigten berühmten Zeitgenossen Bachs. Die Zusätze des Herausgebers *Martin Frey* sind geschickt, obwohl bei den Trillern Beginn mit der Hauptnote die Plastik der Thematik oft heben würde. Der Baß im letzten Viertel des zweiten Taktes, Seite 8, Zeile 4, ist entweder ein Druck- oder Schreibfehler, oder die vom Herausgeber hinzugefügte Füllnote hieße besser f. Unter den schmucken Tänzen berühren vielleicht die von Graupner, Krebs und Teleman als liebenswürdigste. Die zum Teil überhaupt erstmalig gedruckten Stücke erweisen sich als treffliche Hausmusik und ausgezeichnetes Unterrichtsmaterial, da der »galante Stil« mit seiner leichten polyphonen Neigung mit spielerischer Anmut zu den einfachen Stücken des großen Thomaskantors hinüberführt. *Carl Heinzen*

SAMUEL PETER SIDON: *Sonate mit Suite in G-dur für Violine mit ausgesetztem Generalbaß*. Herausgegeben von *Max Seiffert* (Organum III. Reihe, Nr. 23). Verlag: Kistner & Siegel, Leipzig.
Diese sehr kurze Sonate (wohl aus dem Jahre 1666) hat einen eindrucksvollen langsamen Satz. Kurzweilig ist die Suite, deren sehr knappe Sätze mit Ausnahme der Schluß-Giga hübsch variiert sind. Nicht bloß zu Übungszwecken, sondern auch im Konzertsaal dürfte diese Suite verwertbar sein. *Wilhelm Altmann*

# * MUSIKERZIEHUNG *

## ZUR TONSILBENFRAGE

Wer heute als Außenstehender in eine Schulstube tritt, in der gerade Musikunterricht erteilt wird, kann sich in eine fremde Welt versetzt glauben. Merkwürdige Laute dringen zu seinen Ohren: mag er sich noch in do, re, mi, zurechtfinden, bei bi, to, gu wird ihn schon ein leichtes Gruseln packen. Die Verwirrung wird vollständig, wenn er in der Nebenklasse mu, lo, wa und in der dritten wiederum andere »exotische« Laute hört. Das Studium der einzelnen »Tonsilbensysteme« — denn darum handelt es sich — verlangt heute schon einen Spezialisten. Wir wissen übrigens heute (durch Schünemanns Forschungen), daß das Bild in früheren Jahrhunderten nicht weniger bunt gewesen ist. Die Tonsilbe ist so alt wie die Musik selbst. Wenn wir auch heute nicht mehr an Beziehungen der Tonsilbe zur Astronomie glauben, ihr pädagogischer Wert wird mehr und mehr wieder erkannt. Das 19. Jahrhundert — das »schulmusiklose« — ist daran achtlos vorbeigegangen, wie an so vielem anderen, was wir im Interesse musikalischer Volkserziehung gewünscht hätten. Auch der *Musiker* von heute sträubt sich noch oft, in diese »Niederungen« hinabzusteigen. Für viele bedeuten die musikerzieherischen Probleme der Gegenwart Spielereien, die nicht *zur* Musik, sondern von dieser *weg*führen. Es sollte aber nachgerade jedem, der überhaupt an der Musik interessiert ist, aufgehen, daß diese Fragen der Schulstube denn doch nicht so unwesentlich sind. Was sich nämlich hier vollzieht, ist für das Schicksal der Musik von Bedeutung. Es handelt sich — kurz gesagt — um das Problem, das *musikalische Gesamtniveau* zu heben. Alle Methoden haben heute das mehr oder minder deutlich ausgesprochene Ziel, auch dem *Durchschnitts-* und *Minderbegabten* den Zugang zur Musik zu eröffnen. Daß es hierbei nicht immer möglich ist, auf »geradem Wege« (im mathematisch-logischen Sinne) das Ziel zu erreichen, wird keinem, der sich überhaupt einmal mit Erziehungsfragen beschäftigt hat, verwunderlich sein.

Die Tonsilbe mag ein »Umweg« sein, aber ein Umweg, der — wie in der Musik selbst — nicht sinnlos und unökonomisch ist, sondern Schönheiten enthüllt, Kenntnisse erschließt, die auf der schnurgeraden Chaussee nie zum Vorschein gekommen wären. Die Versuche Curwens, die Guidonische Solmisation zu erneuern, haben in England und Deutschland (hier vornehmlich durch Agnes Hundoegger) zur Ausbildung der *Tonika-do*-Methode geführt, die zahlreiche Anhänger besitzt. Das in seiner Art geniale System von *Carl Eitz* erfreut sich gleichfalls großer Verbreitung in den Schulen. Wenn es bisher keiner der beiden Methoden gelungen ist, sich restlos durchzusetzen, so liegt das an einigen Mängeln, die vielleicht bisher mehr instinktiv gefühlt als objektiv-kritisch erkannt worden sind. Es ist das Verdienst von *Richard Münnich*, daß er diese Dinge einmal mit aller Schärfe durchdacht und in das verwirrende Gestrüpp der Tagesmeinungen Klarheit gebracht hat. In seiner Schrift *Jale*, die soeben erschienen ist (in den »Beiträgen zur Schulmusik« von Martens und Münnich, Moritz Schauenburg, Lahr i. B.), besitzen wir jetzt ein Werk, das die Tonsilbenfrage wissenschaftlich und pädagogisch in einer Weise behandelt, die geeignet ist, den unfruchtbaren »Methodenstreit« endgültig beizulegen.

Ausgangspunkt der Untersuchungen Münnichs bildet die Frage »Tonsilbe oder nicht?« Sie ist nicht so sehr eine Frage der Schulmusik überhaupt als vielmehr eine Frage der *Schulmusikpropädeutik*. Von dieser aus muß man unbedingt zu einer Bejahung kommen, und zwar aus vier Gründen. Diese sind: 1. Die Schwierigkeit für das Kind, an die Buchstabensilben auch noch musikalische Bedeutungsvorstellungen zu knüpfen; 2. der Mangel an eindrucksvoller und gut unterschiedlicher Klangbeschaffenheit; 3. die Unmöglichkeit, die alphabetische Reihenfolge der Buchstaben in der Musik aufrecht zu erhalten und 4. die Unsangbarkeit der Buchstabensilben. Viele der gekennzeichneten Mängel sind in den bisher bestehenden Tonwortmethoden beseitigt. Münnich würdigt sie eingehend und fühlt sich ihnen durchaus verpflichtet. Die Tonika-do-Silben wie die Eitzschen Tonworte lassen aber manches vermissen, was vom pädagogischen Standpunkt aus gefordert werden muß. Die Auseinandersetzung mit den verschiedenen Systemen erschließt Schritt für Schritt den Zugang zu einer neuen Silbenreihe, die hier zunächst mitgeteilt sei:

ja le mi ni ro su wa ja

Versuchen wir jetzt, ihr Bildungsprinzip zu begreifen. Voraussetzung ist, daß wir aner-

kennen, daß die Tonsilbe neben den überlieferten und unentbehrlichen Notennamen (c, d, e usw.) eine besondere Funktion zu erfüllen hat. Die nächste Frage wäre die: welche Bedeutung hat diese Funktion? Hier stehen sich zwei Gruppen: die Tonabsolutisten (Eitz) und die Tonrelativisten (Tonika-Do) gegenüber. Bei der Entscheidung dieser Frage muß davon ausgegangen werden, daß das Eitzsche Tonwort ursprünglich von rein wissenschaftlich-akustischem Standpunkt erfunden worden ist. Es sollte die schriftliche Aufzeichnung sowohl im pythagoreischen wie im harmonisch reinen Stimmungssystem ermöglichen. Diese Aufgabe erfüllt es in hervorragender Weise. Für die musikerzieherische Praxis ist es aber unmöglich, das System zu übernehmen. Die Erfahrung lehrt auch, daß die »Eitzianer« ihr System wesentlich umbiegen mußten, um es für die Praxis der Erziehung auszuwerten. Münnich wehrt sich gegen eine solche »Verwässerung« und möchte schon »aus Gründen der intellektuellen Sauberkeit« dafür eintreten, das Eitzsche Tonwort davor zu retten. Für die *Schulmusikpropädeutik* — das ist festzuhalten — verdient ein relatives System wie Tonika-do entschieden den Vorteil, da durch die Verwendung relativer Silben (mit Stufenbedeutung) der Gewinn an »Musikalität« zweifellos größer ist. Münnichs ja—le ist also ein Stufensystem: jeder Ton kann zum ja gemacht werden.

Eine dritte Frage, die sich an die Silben anknüpft, betrifft ihr *Bildungsprinzip*. Es muß einheitlich, leicht faßlich sein und selbständige Reproduktion ermöglichen. Vergleiche mit Eitz und Tonika-do lassen erkennen, daß ja—le einen großen Fortschritt bedeutet. Als Anlaut sind sämtliche klingenden Konsonanten gewählt, und zwar in alphabetischer Reihenfolge (j, l, m, n, r, s, w), als Auslaut sämtliche einfachen Vokale, gleichfalls in alphabetischer Ordnung (a, e, i, o, u). Die alphabetische Reihenfolge ist zwar auch bei Eitz vorhanden, gilt aber dort nur für einige Tonarten. Von Eitz ist die Bezeichnung des Halbtones durch gleichen Vokal (mi—ni, wa—ja) übernommen. Durch diese Anordnung erhält jeder Konsonant und Vokal eine unmittelbar erkennbare, eindeutige Funktion. Jede Lautwiederholung wird dabei vermieden. Mit ihrem Reichtum an klingenden Konsonanten und Vokalen sind die ja-le-Silben außerdem imstande, die Gesangserziehung in der deutschen Sprache wesentlich zu unterstützen. Die Tonsilben ermöglichen aber auch — und das ist in allen bisherigen Systemen noch nicht durchgeführt worden — die Unterscheidung großer und kleiner Ganztonschritte in der harmonisch reinen Leiter. Bekanntlich wird in dieser der Schritt von 1 zu 2, 4 zu 5 und 6 zu 7 durch das Verhältnis 8 : 9 ausgedrückt, während 2 zu 3, 5 zu 6 das Verhältnis 9 : 10 aufweist. Dem großen Ganzton entspricht in den Ja-le-Silben ein *starker Vokalwechsel* (a—e, i—o, u—a), dem kleinen Ganzton ein schwacher Vokalwechsel (e—i, o—u).

Während die Tonika-do-Silben im wesentlichen nur für diatonische Melodien geeignet sind, werden in Jale auch die *chromatischen Zwischentöne* konsequent zum Ausdruck gebracht. Ihr Bildungsprinzip ergibt sich nach dem bisher Entwickelten ganz zwanglos. Die steigende chromatische Leiter weist folgende Silben auf:

| | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 1 | ♯1 | 2 | ♯2 | 3 | 4 | ♯4 | 5 | ♯5 |
| ja | je | le | li | mi | ni | no | ro | ru |

| | | | |
|---|---|---|---|
| 6 | ♯6 | 7 | 8 |
| su | sa | wa | ja |

und entsprechend die fallende chromatische Leiter:

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 8 | 7 | ♭7 | 6 | ♭6 | 5 | ♭5 | 4 |
| ja | wa | wu | su | so | ro | ri | ni |

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| 3 | ♭3 | 2 | ♭2 | 1 |
| mi | me | le | la | ja. |

Mit Hilfe dieser Silben ist es möglich, sämtliche Melodiezusammenhänge klar darzustellen.

Der Praktiker weiß, daß die von Tonika-do eingeführten *Handzeichen* ein außerordentlich glücklicher pädagogischer Griff gewesen sind. Die räumlich-körperliche Darstellung der einzelnen Stufen erleichtert sehr die innerliche Tonvorstellung. Diese Handzeichen sind allerdings in ihrer Symbolik recht anfechtbar. Münnich hat sich daher entschlossen, sie nicht einfach zu übernehmen, sondern den Anforderungen einer neuzeitlichen Pädagogik entsprechend umzuformen. Sein System — auf dessen Darstellung hier verzichtet werden muß — ist denkbar einfach und logisch. Jedes Handzeichen entwickelt sich aus dem Vorhergehenden durch schlichte Bewegung.

Einen weiteren Fortschritt über Tonika-do hinaus bedeuten die von Münnich neu eingeführten *Rhythmusnamen*. Ausgehend von

der Erkenntnis, daß »die sprachlautlichen Symbole ein unentbehrliches Mittelglied zwischen den Tönen und der Notenschrift sind«, wird in Jale der Versuch gemacht, der noch immer nicht überwundenen »Zählmethode« endgültig den Garaus zu bereiten. Zwar hat auch Tonika-do Rhythmussilben eingeführt, doch sind diese (ta—te) zu farblos und lassen vor allem eine Unterscheidung zwischen *schwer* und *leicht* vermissen. Für die Wahl der Rhythmussilben sind drei Grundsätze von Bedeutung: die Silben müssen gleichfalls sangbar sein, sie dürfen nicht lediglich *Taktsilben* sein, sondern müssen die Darstellung von *Rhythmen* ermöglichen und sie sollen sich von den Stufensilben völlig unterscheiden. In Jale bedeutet *Kai* stets den Eintritt einer schwerbetonten Taktzeit (den »Abschlag«), *pau* den Eintritt der leichtbetonten Taktzeit (den »Wegschlag«), *teu* den Eintritt unbetonter Taktzeit und den gleichzeitigen »Aufschlag«.

Beispiele: 2/2 3/2 2/4 3/4 2/8 3/8

2: Kai teu 3: Kai pau teu

Abgekürzt 2: K t 3: K p t

Für die einfachen Unterteilungen sind Zwischensilben gewählt, z. B.:



3: Kai kä pau pü teu tö,

für weitere Unterteilungen wiederum neue Zwischensilben, z. B.:



2: Kai ke kä ke teu te tö te

Schon aus diesen Andeutungen geht hervor, daß diese Rhythmussilben allen vorhin angedeuteten Anforderungen genügen. Ihr Lautbestand ist gänzlich von dem der Stufensilben verschieden. Bemerkt sei, daß auch für Triole, Synkope und alle schwierigeren Rhythmen Silben zur Verfügung stehen. Das Ganze mag zuerst befremden. Hier wird die Praxis zu entscheiden haben. Nicht nur in der Schule, auch im Privatmusikunterricht wird man sich damit auseinanderzusetzen haben.

Betrachtet man das Jalesystem im ganzen, so wird man sich der Erkenntnis nicht verschließen können, daß hier ein außerordentlich wertvoller Beitrag grundsätzlicher Art zum Problem »Musikerziehung« vorliegt. Die Tonsilbe wird dadurch neue Anhänger gewinnen. An dieser Frage kann heute keiner vorübergehen, dem es mit der Erziehung der Jugend Ernst ist. *Hans Fischer*

# * MECHANISCHE MUSIK *

## NEUE SCHALLPLATTEN

*Columbia*

Als prächtige Leistung ist die Wiedergabe von *Tschaikowskijs* Erstem Klavierkonzert zu rühmen: Solist ist Salomon, das Hallé-Orchester leitet Sir Hamilton Harty. Hier vermählen sich Schwung mit Schmelz, subtiles Erfassen des Melos mit erlesener Technik (DWX 1332/35). — Joseph Szigeti trägt (DWX 1340) *Bela Bartoks* »Ungarische Volksweisen vor: ein wertvoller Beitrag zur musikalischen Folklore in sieben kurzen Stücken, die die Musik der Magyaren in ihren Grundzügen: primitiv, herb, melancholisch, sehnsüchtig und heiter widerspiegeln. — Aus der »Cavalleria« gibt es sechs Abschnitte, in denen sich Melandri, Arangi Lombardi, Lulli und Mannarini hören lassen. Dirigent ist wiederum Molajoli, der sein Mailänder Orchester und Chor sicher in der Hand hat. Die gesanglichen Leistungen sind nicht ganz gleichwertig (D 14623, 14629, 14632). — *Gaspar Cassado*, Cellist von hohen Graden, führt ein Konzert für sein Instrument mit Orchester in a-moll vor. Man staunt: es ist nach Schuberts Sonata arpeggione geformt. Wohl wahrt es Pietät und gibt zudem dem Solisten Gelegenheit, seine Tonbildung und seine Virtuosität zu zeigen, wovon Cassado den ausgiebigsten Gebrauch macht. Dirigent ist Hamilton Harty. Ob sich das Werk im Konzertsaal einbürgern wird? (LS 3261/3.) Mit einer fast erschreckenden Vollkommenheit präsentiert der *Don-*

*Kosaken-Chor* den ersten Psalm Davids (altes Kirchenmotiv aus dem Kiewer Höhlenkloster) und den 55. Psalm, vertont von A. Archangelskij. Die Chorvereinigung darf auf ihre Leistung ebenso stolz sein wie ihr Dirigent, Serge Jaroff, der als einer der befähigtsten Chorerzieher der Gegenwart längst bekannt ist, auf seine Mannen (11817). Endlich hört man einmal wieder eine Loewesche Ballade. *Ivar Andresen*, der Dresdner Meisterbassist, in seinem Vortrag an Eugen Gura gemahnend, macht sich zum Interpreten des »Seltenen Gastes« (Der alte Dessauer), einer sehr dankbaren Komposition (LS 3028). Den Schluß bildet Donizettis »Lucia di Lammermoor« in einer Auswahl der wirksamsten Gesangsstücke. Es sind deren acht (D 14608, 14610, 14617, 14620). Wieder begegnen uns die gleichen Sänger, die sich bei den früheren Opernaufnahmen der Columbia als hervorragende Vertreter ihres Faches bewährt haben, allen voran die bezaubernde Stimme der *Mercedes Capsir*, wohl der Begnadetsten unter den Koloratursängerinnen der Gegenwart.

*Homocord*

Aus Italien stammt auch das Organ (das Mailänder Sinfonieorchester) und der Dirigent Gino Neri, die ihren bewährten Schmiß folgenden Orchesterwerken zuteil werden lassen: der selten gehörten Ballettmusik aus Verdis Otello (4—3745), der Norma-Ouvertüre, dem Schmuckwalzer aus der Margarete (4—9079) der Ouvertüre zu Rossinis Barbier (4—9078). — Wunderschön klingt der aus Mozarts Sonate in F (Köchel 376) gespendete erste und dritte Satz, von Alice Ehlers am Cembalo und Grete Eweler (Violine) köstlich vorgetragen (4—9053).

*Parlophon*

*Moriz Rosenthal* am klingenden Blüthner versenkt uns mit dem e-moll- und dem cis-moll-Walzer in die Zauberwelt Chopinscher Schöpfungslaune — ein kongenialer Nachdichter (P 9520). — Philipp zu Eulenburgs »Rosenliedern«, von Emmy Bettendorf und Hans Clemens auf Orchester- und Choruntermalung zart und innig gesungen, begegnet man nicht ungern, wenn uns auch die Gefühlswelt dieser kompositorischen Gebilde weit entlegen ist (P 9514). — Die »Querschnitt«-Oper (was ist das?) »Der Troubadour« erregt deswegen Anteilnahme, weil sie Tino Pattiera die Möglichkeit gibt, zu zeigen, daß seine Stimme an Feuer und Glanz nichts eingebüßt hat (P 9516).

*Electrola*

Die Haffner-Sinfonie Mozarts, aus der bisher nur zwei Sätze (siehe Seite 938 im Septemberheft) der Besprechung zugeführt werden konnten, wird jetzt vervollständigt (EJ 539 und 541). *Toscanini* an der Spitze seines ausgezeichneten New Yorker Orchesters gibt differenzierteste Feinkunst, die sich vielleicht noch sublimer in dem »Reigen der seligen Geister« aus Glucks Orpheus (EJ 541) offenbart. Ein Spezial-Bravo dem Flötisten!

*Odeon*

Diesmal hat der Gesang das Übergewicht. Johann Straußens »Wiener Blut«, für Chor nicht glücklich bearbeitet, vom Berliner Lehrergesangverein unter Hugo Rüdels Leitung vorgetragen, vermag kaum zu fesseln: der Chor klingt mäßig, er spricht undeutlich, der Text ist läppisch. Wozu? (O—6734). — Die Einzelleistungen jedoch machen das Anhören zum Genuß. Da ist *Elisabeth Rethberg* mit dem Gesang der Micaela aus dem dritten Carmen-Akt, der Butterfly-Arie aus dem zweiten Akt (O—8378), der Kavatine der Gräfin aus dem Figaro und dem Lied der Saffi aus dem Zigeunerbaron (O—4976) glänzend vertreten; *Lotte Lehmann* wählt zwei ins Religiöse schweifende englische Gesänge von W. Ketelbey, die neben Chor und Orchester auch die Orgel heranziehen; wenig bedeutend, aber klangschön und empfindungsvoll vorgetragen (O—4818); *Heinrich Knotes* noch immer mitreißender Tenor, stark wie Stahl, bewährt sich an der Romerzählung. Leider ist das Orchester zu dünn (O—6766); schließlich macht uns *Richard Tauber* warm; weniger durch das Niederländische Dankgebet und Beethovens »Die Himmel rühmen«, weil er sich durch den mitwirkenden Chor, die Orgel und die Glocken wohl beengt fühlen mag (O—4975), als in zwei Liedern von Gabriel (O—4974). — Kostbar ist *Emil von Sauers* Vortrag von Liszts »Gnomenreigen« — so muß Liszt selbst gespielt haben! — und einer eigenen »Konzertpolka« auf böhmische Motive (O—6764). — Nach Böhmen entführt uns auch *Erich Kleiber* mit der Berliner Staatskapelle: er gibt *Dvoraks* Slawischen Tanz in As op. 46. Wir wissen, daß Kleiber diese Musik sehr gut liegt (O—6763). Noch höher steht seine Interpretation von *Strawinskijs* »Feuervogel«, aus dem man den Höllentanz des Königs, die Berceuse und das Finale hören darf (O—6762/63). Wie ist das gespielt! *Felix Roeper*

## SOZIALE FRAGEN

Die Not der gewerblich tätigen Musiker ist in Deutschland weit größer als in anderen Ländern; denn der Abbau beträgt bei uns 60 bis 75 %, im Ausland jedoch nur 20 bis 40 %. Von etwa 6000 statistisch erfaßten Berliner Musikern gehen zur Zeit etwa 4000 stempeln. (Die gesamten Aufwendungen für erwerbslose Musiker betragen in Berlin pro Monat rund eine halbe Million, pro Jahr also sechs Millionen Mark.) Rundfunk, Tonfilm und Schallplatte sind keineswegs die alleinigen Ursachen des allgemeinen Elends. *Wenn* sie es wären, so müßte man sich wohl oder übel damit abfinden, daß die mechanische Musik die »lebende« immer mehr verdrängt. Es hat gar keinen Sinn, daß sich z. B. der Deutsche Musikerverband an das Publikum mit der Bitte wendet, sein Interesse wieder dem stummen Film zuzuwenden. Denn die Kinobesucher interessieren sich für die Not der Musiker nicht mehr als für das Elend der schlesischen Heimarbeiter oder der westfälischen Bergleute. (Wer fragt überhaupt nach der Not der andern? Hauptsache, daß er selber sein Auskommen hat.) In Amerika und England haben sich während der letzten Monate immer mehr Luxuskinos ihre Orchester zurückgeholt: zur Bereicherung des Programms und zur Belebung der Sprechfilme. Man untermalt sie musikalisch wie ehedem ihre stummen Konkurrenten. Außerdem wird jetzt etwas angeblich ganz Neues ausprobiert: Man filmt bei Solo- und Chorgesängen nur noch den Gesang und bringt die Begleitung echt.

*

Schon vor sechs Jahren habe ich einer bekannten Schallplattenfirma den Vorschlag gemacht, Vorträge berühmter Gesangs- und Instrumentalsolisten ohne Begleitung aufzunehmen. Kann es für den ausübenden Musikfreund etwas Reizvolleres geben als das gemeinsame Musizieren mit einem großen Künstler? Ich hatte zuvor mit Freunden Versuche bei verdecktem Podium angestellt; die Gäste merkten gar nicht, daß einige der auf dem Programm genannten Künstler persönlich nicht erschienen waren. Jetzt hört man also in amerikanischen Kinos Al Jolsons Songs mit »lebender« Orchester- und Orgelbegleitung, und Tausende von Musikern finden wieder Arbeit.

*

Alle großen, namhaften Vergnügungsstätten haben ihre Kapellen beibehalten, wenn auch zum Teil stark reduziert. Aber die kleinen Lokale, die zwei bis sechs Musiker beschäftigten, bringen heute durchweg Lautsprechermusik. Wenn der Rundfunk nicht Brauchbares sendet, so werden Platten aufgelegt. »Meine drei Mann«, sagte ein Lokalbesitzer, »kosteten erheblich mehr; und die Musik, die sie machten, war zehnmal schlechter.«

*

Die Not der deutschen Musiker wird noch verschärft durch die Bevorzugung der ausländischen Konkurrenz. Fast alle außerdeutschen Staaten verbieten die Beschäftigung fremdländischer Musiker, soweit sie durch einheimische Kräfte ersetzt werden können. Ein deutscher Fachmusiker, der nicht über besondere Protektion verfügt, kann daher niemals im Ausland eine Stellung finden, während bei uns fast 20 % aller gewerblich tätigen Instrumentalisten Ausländer sind.

*

Mondäne Lokale bevorzugen ausländische Musiker nicht nur wegen der besseren oder besonderen Leistung, sondern auch wegen des sex-appeals. Zudem: Eine deutsche Jazzkapelle würde nirgends ernst genommen werden. Der Jazz muß »echt« sein, negroid, amerikanisch, zum mindesten ausländisch. Undenkbar, daß der biedere Bayer Paul Sommer aus Dachau je mit einer Jazzband Erfolg gehabt hätte, wenn er nicht auf den genialen Einfall gekommen wäre, sich *Bernard Etté* zu nennen.

*

Nicht zu vergessen: Ausländer sind oft sehr billig, zumal Tschechen und Ungarn. Die sozialen Lasten fallen bei ihnen weg, und der Steuerabzug beträgt (nach Mitteilungen von Fachblättern) statt 10 nur 4 %. Außerdem sind sie bei etwaigen Differenzen fast immer nachgiebig und laufen nie zum Arbeitsgericht. Denn die Ausweisung als lästige Ausländer wäre stets die unausbleibliche Folge.

*

In einem öffiziösen Werbebuch der Schweiz heißt es: Jeder *Gast*, der auch nur einen Franken in unserm Lande läßt, ist uns willkommen. Jeder *Fremde* aber, der einem Schweizer Arbeit und Brot nimmt, wird die Strenge unserer Gesetze kennen lernen. Das ist vorbildlich klar und offenherzig. Wir dürfen und müssen ebenso sprechen.

*

Der unlautere Wettbewerb durch Gehalts-, Pensions- und Rentenempfänger sowie durch Dilettanten aller Art, scheint ein unausrottbarer Krebsschaden zu sein. Man kann den schlecht bezahlten Unterbeamten und kleinen Angestellten den Wunsch nach einem Nebenerwerb gewiß nicht verargen; aber man muß ihnen klar machen, daß sie Ärmeren das Brot nehmen, deren *einzige* Erwerbsquelle das Musizieren ist. Viele Behörden haben ihren Beamten neuerdings jedes gewerbliche Musizieren verboten. Leider ohne praktischen Erfolg. Der Beamtenmusiker erhält seitdem zwar keinen Lohn, kein Honorar mehr; er spielt »umsonst«. Aber man zahlt ihm eine »Aufwandsentschädigung«, oder eine Gebühr für Abnutzung seines Instruments und Notenmaterials. Ich hörte von einem, der achtmal 250 Mark für einen Frack erhalten hat und im elften Monat noch immer seinen alten Smoking trug.

*

Die Ärmsten der Armen sind die unständig beschäftigten Musiker, die nur Sonnabends und Sonntags gebraucht werden. Sie bekommen, obwohl sie versicherungspflichtig sind, keine Erwerbslosenunterstützung, weil sie nicht nachweisen können, daß sie in den letzten zwölf Monaten an 156 Tagen eine versicherungspflichtige Tätigkeit ausgeübt haben.

*

Die Reichswehr-Kapellen halten sich sehr zurück. Aber das genügt nicht. Gegen Entgelt dürften sie in absehbarer Zeit überhaupt nicht musizieren. Nebenbei: Alle anderen europäischen Länder haben Platzkonzerte der Militärmusik, die nichts kosten.

*

Eine bisher noch gar nicht beachtete Erscheinung ist das Anwachsen der politischen, ständischen und sportlichen Orchester. Wir haben heute z. B. Jungdo-, Kriegervereins-, Reichsbanner-, Schupo-, Stahlhelm-, Turner- und Wandervögel-Orchester, die bald hier, bald dort unter Gesinnungs- oder Berufsgenossen Musik machen und für ihre Tätigkeit zwar nicht in bar, aber auf irgendeine andere Weise entschädigt werden. Es wird für sie in den Verbänden gesammelt, es werden Fonds für sie gestiftet, sie erhalten freie Unterkunft, Verpflegung, Ehrengaben usw. All dies bedeutet ja auch eine geldwerte Entlohnung. Aber Staat und Gemeinden können sich hier nicht einmischen.

*

Der erwerbslose Musiker erhält in Berlin 22,50 Mark pro Woche. Die Mitglieder der bekannten Jazzbands (Etté, Dajos Bèla, Fred Bird, Efim Schachmeister usw.) verdienen 50 bis 60 Mark pro Tag, zuweilen auch mehr. In mittleren Kapellen beträgt die tägliche Einnahme eines Musikers 10 bis 20 Mark, »Alleinpianisten« erhalten 5 bis 15 Mark pro Abend mit oder ohne Beköstigung. Wie viele Musiklehrer und Musikschriftsteller wären glücklich, wenn sie mit einer täglichen Einnahme von 5 Mark rechnen könnten!

*

»Moral« von den Hungrigen zu fordern, wenn sie nicht einmal bei den Satten zu finden ist, hat keinen Zweck. Manch einer geht vormittags stempeln, gibt nachmittags Klavierstunden und spielt abends gelegentlich in einem Lokal. So kommt er nicht selten zu einer Wocheneinnahme, die höher ist als das durchschnittliche Monatsgehalt eines kaufmännischen Angestellten. Natürlich gibt es Neidische, die das *unkollegiale* Verhalten des Mehrfach-Verdieners rügen. (Und die sich freuen würden, wenn sie Gelegenheit hätten, ebenso unkollegial zu handeln.)

*

Behördliche Maßnahmen sind stets zu umgehen, denn die Findigkeit notleidender Massen ist größer als die Schlauheit amtlicher Kontrollorgane. In London war ein Herr John Smith gleichzeitig an 14 Stellen nominell als Musiker tätig. Er ließ sich überall von erstklassigen Ausländern vertreten, die ihm 10% und dem Kapellmeister oder Geschäftsführer des Lokals 20% ihres Honorars abgeben mußten. Fast sechs Jahre lang hat der Mann von seinen 10% gut gelebt. (Er war gar kein Musiker, sondern ein stellungsloser Schlafwagenkellner.)

*

Das Schlimmste ist: Statt *eines* Reichsverbandes der deutschen Musiker haben wir *Dutzende* von Reichsverbänden mehr oder minder willkürlich abgegrenzter Musikergruppen, die nie unter einen Hut zu bringen sein werden. Schon weil es anscheinend keine überragenden Führerpersönlichkeiten gibt, die außerhalb ihrer Gruppe den nötigen künstlerischen und moralischen Kredit genießen. *Richard H. Stein*

## SIEGFRIED WAGNER

Siegfried Wagner war der Sohn eines sehr großen Vaters. Man tut ihm nicht weh, wenn man sagt, daß er der kleine Sohn eines sehr großen Vaters gewesen ist. Er fing relativ spät an, sich mit Musik zu beschäftigen, lernte dirigieren, was er immer mit der linken Hand besorgte. Er lernte bei Humperdinck komponieren, schrieb Opern um Opern, alles volkstümliche dramatisch zart beschuhtes Gedinge, das Bescheidenste von allem Bescheidenen, und entwickelte schließlich ein gewisses Talent für Bühnenregie, besonders für Bewegungsregie. Auch die von der Mutter gerühmte Beleuchtungsphantasie fand einen Platz in seiner künstlerischen Betätigung, denn seine Meistersinger-Nacht und sein strahlender Morgen an der Pegnitz waren immer von besonderer Intensität. Regietechnisch hat er sich stets maßvoll auf einer ruhig fortschreitenden Linie gehalten. Er hat natürlich die allerneuesten Witze und Mätzchen der Stilistiker-Regisseure in Bayreuth nicht mitgemacht. An *einem* hat er immer Gutes gewirkt, an dem Präparieren der Sänger für ihre hohen Aufgaben, mochten sie auch nicht immer die tauglichsten sein, und an dem Festhalten der gründlichsten Durchbildung aller Werke, von den ersten Anfängen der technischen Disposition bis zu den Höhen der geistigen Vortragsvollendung . . Siegfried Wagner ist tot, und Bayreuth hat ihm ein ehrenvolles Begräbnis gestaltet. Aber *genügt* es, was von dorten her verlautbar wurde für die letzte Ehrung, die man dem männlichen Erben Richard Wagners, dem letzten Stück Fleisch aus dem Leibe Richard und Cosima Wagners zukommen lassen wollte?? *Genügt* diese kleine landstädtische Funebralität dem Erben eines so großen Geschlechts, dem Bewahrer und Erhalter der Bayreuther Festspiele, die für Deutschland wichtiger sind als hundert gewonnene Schlachten??? Wo blieb der deutsche Reichskunstwart? Wo blieb das preußische und das bayrische Kultusministerium, wo blieb die Regierung des Reiches und die des Staates Bayern? — Sie sahen allerdings in dem Toten nur einen Mann zweiter Ordnung, und nicht das, was hinter dem Mann sich riesengroß aufrichtete: das Bayreuther Festspielhaus, Deutschlands ewiger Stolz und Größe!

*Wilhelm Bopp in der Neuen Bad. Landes-Zeitung, Mannheim, 13. VIII.*

Als Siegfried Wagner mit seiner ersten Oper »*Der Bärenhäuter*« einen Jahre hindurch anhaltenden Erfolg erzielte, mochte er wirklich der Überzeugung sein: dies sei der Weg, auf dem er fortzuschreiten habe. Was hatte er unzweifelhaft von Richard Wagner geerbt? Eine grundsätzliche Musik- und Theaterbegabung. Die erste war von Humperdinck, die zweite von seiner Mutter gründlich ausgebildet worden. Wohlgerüstet schrieb er jene erste Oper, schrieb auch den Text dazu, und es zeigte sich echte Natürlichkeit im Melos, Sinn für das gut Volkstümliche und eben das spezifische Bühnentalent, das angeboren sein muß. Noch heute, so könnte ich mir denken, würde der »Bärenhäuter« in guter Darstellung mit Erfolg für das Beste im Wesen seines Komponisten zeugen.

Siegfried Wagner schuf nun Werk auf Werk, deren Stoffe, mit Ausnahme der musikalischen Komödie »Herzog Wildfang«, den ihm von früher Jugend auf vertrauten Gebieten der deutschen Märchen und Sagen entnommen waren. Er hielt sich dabei von der Welt des großen, übergroßen Vaters durchaus fern; wo er, wie zum Beispiel in »Banadietrich«, sich aber dem dramatischen Pathos jener Welt näherte, da wurde seine Musik blasse Nachbildung. Solange er im Volksliedhaften, im Stimmunghaften der Märchenwelt blieb, hatte er zumindest in den früheren Opern Liebenswürdiges, Humorvolles, sehr melodisch Sangbares zu geben. Nur: diese Grundzüge seiner Musik wiederholten sich von Mal zu Mal, sie wandelten sich nicht, wie auch die Textdichtungen sich nicht wandelten, wie eben überhaupt sein Opus als Ganzes nicht stärker, tiefer, wesensvoller wurde. Von den letzten Opern, die ja kaum noch aufgeführt wurden, gewann man beim Durchblättern der Klavierauszüge den Eindruck: der Tondichter habe sie zu seiner Freude geschrieben, nicht aus unabwendbarem inneren Müssen. Und dabei soll noch gar nicht davon gesprochen werden, wieweit die Welt dieser Märchen- und Volksopern überhaupt noch in der Opernentwicklung Bestand zu haben vermochte. Ganz zu schweigen davon, daß Siegfried Wagner zu irgendwelcher neuen Musik, zu den Wandlungen der Opernbühne, fort vom überreichlichen Wagner-Epigonentum, keine Beziehung hatte. Er schied sich völlig von dem Schaffen seiner Zeit, und die Offenheit, mit der er das vielfältig bekannte, stimmte überein mit der schließlich heiter

getragenen Erfahrung einer zunehmenden Erfolglosigkeit seiner Opern.

Siegfried Wagner sträubte sich energisch gegen die ihm immer wieder begegnende Anschauung, daß es tragisch für ihn sei, der Sohn seines Vaters zu sein. »Ich freue mich täglich, daß ich das Glück habe, einen solchen Vater zu haben«, — ein von ihm oft gebrauchtes Wort. Und dennoch liegt eine Tragik, liegt seine Tragik darin, daß er als Sohn dieses Vaters auch Opernkomponist war. Es *mußte* da von Anfang an seine tondichterische Arbeit eine Prägung bekommen, der sie nur aus genialer Intuition hätte gewachsen sein können. Das aber war sie keineswegs. Man versuchte dann, seine Stellung als Opernkomponist zu fixieren, nannte ihn den Nachfolger Lortzings, was in mancher Beziehung berechtigt war. Aber als übereifrige Anhänger ihn zum Nachfolger Richard Wagners zu erklären suchten, als dicke Bücher erschienen, in denen diese Ansicht lang und breit begründet wurde, da konnten derlei Bemühungen dem, dem sie galten, nur schaden. Denn sie verkündeten eine Sendung, zu der Siegfried Wagner nicht auserkoren war.

*Hans Tessmer in der Berl. Börsen-Zeitung, 7. VIII.*

## GUSTAV MAHLER

Am 7. Juli wäre Gustav Mahler siebenzig Jahre alt geworden. Fast zwanzig Jahre sind es her, daß er, ein Todkranker, aus Amerika zurückkam, um in Wien zu sterben. Müßig, zu fragen, was er der Welt, was ihm die Welt noch gegeben hätte, wenn er länger am Leben geblieben wäre. Ebenso müßig wie zu fragen, was nach der »Zauberflöte« und dem Requiem bei Mozart, nach den letzten Quartetten bei Beethoven, nach der »Winterreise« bei Schubert noch hätte kommen können. Ich glaube, daß nicht einmal die kleinen Leute zufällig sterben, und die großen Menschen tun es gewiß nicht. Was wäre Mahler nach der Neunten Sinfonie und dem »Lied von der Erde«, — das eine ein Werk der Zeit- und Stilwende, das andere das Werk des unwiderruflichen Abschieds schlechthin — zu sagen noch übriggeblieben? Eine zehnte Sinfonie ist begonnen, aber nicht vollendet worden. Mahler hat in seinem sinfonischen Gesamtwerk sein Bekenntnis über sich und seine Zeit völlig und erschöpfend abgelegt, man könnte aus diesem riesigen Zyklus von Musik ihn und die Zeit rekonstruieren.

Mahler, kein anderer, ist der repräsentative Musiker der Zeit zwischen Wagner und Neuer Musik, der Zeit zwischen Hyperromantik und der Selbstzerstörung der Musik, die Voraussetzung ist zu einem neuen Aufbau. Lächerlich, das »Schöpfertum« Mahlers überhaupt in Frage zu stellen, weil er angeblich nur Einfälle aus zweiter Hand gehabt hat. Er hat genau die Einfälle gehabt, die er brauchte. Er hat den Dualismus, den Zwiespalt der Zeitlage an sich, in sich viel tiefer erlebt, als sein Generationsgenosse Richard Strauß, der Glücklichere, Siegreichere, der seine Epoche in einem anderen, glänzenderen, aber viel weniger symbolischen Sinn repräsentiert. Andere Namen kommen neben diesen beiden nicht in Betracht: nicht Reger, bei dem sich das Zeitschicksal in einem viel kleineren, engeren Kreis spiegelt; nicht Pfitzner, der ein nachgeborener, ein posthumer Musiker ist.

Mahler war kein posthumer Musiker, aber der letzte Musiker der Epoche, die wir die romantische nennen. Und daß er schon in eine neue hineinragte, daß er, als der wahrhaftige Mensch und Musikant, der er war, den Bruch, den Zwiespalt, die Wende spürte, das gibt seinem Musikerschicksal die Tragik. Er war der widerspruchsvollste Mensch, zerrissen zwischen den Extremen der teuflischen Härte und der liebevollsten Weichheit, der Nervosität und friedenvollsten Naturnähe, der dionysischen Ekstase, der apollinischen Ruhe. Zwischen den gleichen Extremen bewegt sich seine Musik. Es ist der Krampf der Musik des letzten Menschen der großen Leidenschaft, des großen Bekenntnisdranges, des großen Leidens, der großen Liebe. Die Achte Sinfonie ist das Werk der großen Liebe, und wer jenen denkwürdigen 12. September 1910 miterlebt hat, da diese Sinfonie unter Mahler selbst zum erstenmal erklang, der kennt den Höhepunkt und den einzigen Einklang dieses Lebens. Damals, später nie mehr, hat dies Werk seinen Sinn gefunden. Dann kommt die Resignation des »Lieds von der Erde«, dann kommt die rasende, niederreißende Negation der letzten Sinfonie. Aber noch in dieser Negation ist Verzweiflung, in jener Resignation ist noch Liebe; nicht die Kälte, die Entseeltheit, die nachher gekommen ist, nachher kommen mußte. Mahler hat der Musik, durch die die sogenannte Hyper-

romantik liquidiert worden ist, eine Tür geöffnet. Aber er hätte sie nicht mehr verstanden. Er hätte vielleicht verstanden, daß sie nur wieder liquidiert werden könnte durch einen Musiker, der soviel Liebe, Größe, Wahrhaftigkeit, Güte, aber mehr Kraft, Einheit, Heiterkeit besitzen mußte als er. Wir besitzen diesen Musiker nicht; noch nicht.

*Alfred Einstein im Berliner Tageblatt, 4. VII.*

Zu den schönsten Erinnerungen gehören die wenigen Proben, die ich unter Mahlers Leitung hörte. Da kam 1901 sein »Klagendes Lied« zur Wiener Erstaufführung, und der Zutritt zu den Proben im großen Musikvereinssaal war streng gesperrt. Aber — wo ein Wille, da ist ein Weg. Und so war ich plötzlich in eine der Logen geschlüpft, wo nur etwa ein Dutzend von Mahlers nahen Bekannten saßen. Mahler probte schonungslos, und ich muß heute noch lächeln, wenn ich daran denke, wie rührend geduldig z. B. der arme Wunderer eine schwierige Stelle etwa sechsmal blasen mußte. Aber wie wundervoll geschliffen kam das alles nach solcher Arbeit heraus! Franz Schalk und Bruno Walter, damals Mahlers erste Mitarbeiter am Theater, wurden gebeten, sich in eine der rückwärtigen Logen zurückzuziehen und den Orchesterklang zu kontrollieren. »Herr Schalk, ist das nicht zu dünn?«, »Herr Walter, kommt die Trompete da deutlich heraus?«. So und ähnlich ging es fort, und die beiden Künstler halfen ihrem Direktor mit Freude. — In einer Chorprobe der Singakademie für dieselbe Aufführung hatten wir Gelegenheit, unsere Kinderaugen groß aufzureißen. Mahler klopfte ab, deutet auf eine bestimmte Stelle mitten in die Tenöre hinein und sagte: »Hier wurde cis gesungen.« Er steigt vom Podium, geht auf den betreffenden Herrn zu, wiederholt die Stelle und, — der Tenor-Herr, der sicher sehr acht gab, aber den falschen Ton offenbar fest im Gedächtnis hatte, singt, von Angst verwirrt, wieder cis statt c. »Aha, da haben wir's«, lacht Mahler.

*Maria Komorn im Prager Tagblatt, 15. VII.*

Einen Geweihten und Gezeichneten hat man ihn genannt. Jäh daherbrausend, von unmittelbarster Wirkung, »himmlisch, entzückt, teuflisch höhnend, um sich schlagend in Sehnsucht, Kraft, Liebes- und Lebensdrang, Not, schöpferischem Zwang, Selbstgefühl, Verzagtheit, Siegesgewißheit«. Und später schien er von edelster Ruhe, abgeklärt, von einzigartiger Güte. Tiefreligiös ist seine Grundnatur, rein, keusch, ethisch festverankert. Er war ein Tyrann und ein Kind, der ungerechteste und der gerechteste Mensch. Er war von höchster Intellektualität und von höchster, naivster Kindlichkeit. Er war ein Gottsucher, Sinnsucher, friedloser Sehnsuchtsmensch, erschüttert und erschütternd, jenseits von Materie und Alltag vorwärtsstürmend.

*Hans Herrland in der Berl. Börsenzeitung, 6. VII.*

## GEORG SCHUMANN

Die Zeit fegt bekanntlich das, was ihr am meisten gehört, am ehesten in ihre Müllecke. Und während die Internationalen durch ihren musikalischen Unfug immer mehr die Verbindung mit der Masse der »Kunstkonsumenten« verlieren und sich selbst in eine »splendid isolation« hineinmanövrieren, erlebte der 63jährige Schumann mit seinem op. 74, der *Orchesterhumoreske* über das alte Volkslied »*Gestern Abend war Vetter Michel da*« diesen Winter einen Triumph sondergleichen. Schumann, für dessen Volksverbundenheit das Volksliedthema beredtes Zeugnis ablegt, hat hier eine Folge von Variationen geschrieben, die in ungemein charakteristischer Prägung die Typen und Situationen des Vetter-Michel-Milieus mit dem erst knurrenden, dann lachenden Vater, der sinnenden Mutter am Spinnrad und dem freienden Michel mit seinem verliebten Mädel lebendig machen und dann in einem tumultuarischen Kehraus eines handfesten Dörplertanzes, in dem man die »Grobgenagelten« nur so stampfen hört, jauchzend ausmünden. Obwohl von ganz anderem Schnitt als die »*Händel - Variationen*« oder die weiter zurückliegenden »*Variationen über ein lustiges Thema*« (op. 30), führt auch dieses neueste Werk die bisherige Schaffenslinie des auf dem sicheren Fundament des historisch Gewordenen weiterbauenden Meisters unbeirrt fort, für dessen ungewöhnliche Erfindungs- und Gestaltungskraft, dessen zu letzter Reife entwickelte Satzkunst und virtuose Beherrschung aller künstlerischen Ausdrucksmittel es ebenso Zeugnis ablegt wie für die Schumanns Gesamtschaffen kennzeichnende Echtheit, Natürlichkeit und Lebendigkeit der Empfindung. Diese fast beleidigend gesunde,

gar nicht blasierte Musik ist modern im besten Sinne. Sie ist, weil der seelisch jung gebliebene Komponist in unserer völlig humorlosen Zeit die Kraft zu dem befreienden, lachenden Humor fand, sogar doppelt zeitgemäß. Schumanns unverwüstlicher Optimismus, seine kraftvolle Lebensbejahung geben seinem Lebenswerk auch da, wo er sich mit schwersten Fragen auseinandersetzt, das besondere Ansehen. Auf falscher Spur waren die, die Schumann mit Brahms zusammenrücken wollten. Denn seinem Werke fehlt vollkommen die Verhaltenheit und die Schwerblütigkeit des niederdeutschen Menschen. Schumanns Musik ist vielmehr klare Ausprägung mitteldeutschen Musikantentums, wie das auch die Formglätte, die Leichtflüssigkeit und die Farbenfreudigkeit seiner Musik schon äußerlich dokumentiert.
Schon vor zwanzig Jahren witzelte man über »Schumann II.«, den man so als schwachen Epigonen seines großen Namensvorgängers abtun zu können glaubte. Aber jener hieß Robert, dieser Georg. Und jeder ist einer von eigenem Schnitt. Wir können beide brauchen. Mit dem Vorwurf des wirklichkeitsfremden Romantikers ist man heute sehr vorsichtig, nachdem auch die lautesten Schwätzer, die so oft in großspurigen Worten den endlichen Tod der ††† Romantik verkündeten, durch die Entwicklung der Dinge gezwungen waren, anzuerkennen, daß Kunst und echte Romantik getrennt undenkbar sind. Man hat sich über Reminiszenzen an Schumann und Wagner aufgeregt bzw. solche mit Behagen konstatiert. Aber auch die Großmeister verleugnen nicht, von wo sie kamen. In den genannten Fällen liegt manches in der Abstammung aus derselben Heimat begründet. Im übrigen betrifft solches das Äußere, nicht das Wesenhafte. Daß Schumann ein Eigener ist, kann heute niemand mehr leugnen.
*Aus Fritz Ohrmann: »Georg Schumann« in Ztschr. für Musik, Augustheft.*

## ARNOLD SCHÖNBERG

Aufgefordert, über mein Publikum etwas zu sagen, müßte ich bekennen: ich glaube, ich habe keines.
Zum Beginn meiner Laufbahn, wenn zum Ärger meiner Gegner ein beträchtlicher Teil der Zuhörerschaft nicht zischte, sondern applaudierte; wenn es also den Zischern nicht gelang, sich gegen die Mehrheit durchzusetzen, obwohl ja Zischen auffallender klingt als Applaudieren: dann behaupteten diese meine Gegner, die Beifallspender seien meine Freunde und hätten nur aus Freundschaft applaudiert, nicht aber, weil ihnen das Stück gefallen hat. Meine armen Freunde: so wenig es waren, so treu waren sie. Aber, hielt man sie zwar für verworfen genug, meine Freunde zu sein, so doch nicht für so verworfen, daß ihnen meine Musik gefallen könne.
Ob ich damals ein Publikum hatte, kann ich nicht beurteilen.
Nach dem Umsturz aber gab es in jeder Großstadt die gewissen paar hundert jungen Leute, die gerade nichts mit sich anzufangen wußten und sich deshalb bemühten, durch ein Bekenntnis zu allem, was nicht durchzusetzen ist, eine Gesinnung zu dokumentieren. Damals, als dieses Wandelbare, diese Gesinnung, auch mich einschloß, schuldlos einschloß, damals behaupteten Optimisten, nun hätte ich ein Publikum. Ich bestritt es; denn ich begriff nicht, daß man mich über Nacht sollte verstehen können, ohne daß, was ich geschrieben, inzwischen dümmer oder flacher geworden wäre. Der baldige Abfall der Radikalisten, die noch immer mit sich nichts, aber dafür mit anderen anzufangen wußten, gab mir recht: ich hatte nichts Flaches geschrieben.
Daß das große Publikum wenig Beziehung zu mir hat, liegt an mancherlei Ursachen. Vor allem: die Generäle, die noch heute das Musikdirektorium innehaben, bewegen sich im allgemeinen in Richtungen, in die die meinige nicht hineinpaßt, oder fürchten, dem Publikum etwas vorzusetzen, das ihnen selbst unverständlich ist. Manche (wenn sie es auch aus Höflichkeit mit Bedauern zugeben) halten es in Wirklichkeit für einen ihrer Vorzüge, mich nicht zu verstehen. Zugegeben sogar, daß es ihr größter ist, so mußte ich mich doch das erstemal wundern, als mir ein Wiener Dirigent eröffnete, er könne meine Kammersymphonie nicht aufführen, weil er sie nicht verstehe. Aber es belustigte mich: Warum mußte er gerade bei mir darauf versessen sein, zu verstehen, nicht aber bei den klassischen Werken, die er unbedenklich jahraus-jahrein aufführte. Aber im Ernst muß ich sagen: es ist dennoch keine Ehre für einen Musiker, eine Partitur nicht zu verstehen, sondern eine Schande; was im Fall meiner Kammersymphonie vielleicht sogar manche meiner Gegner heute zugeben werden ...
*Aus Arnold Schönberg: »Mein Publikum« im Querschnitt, Aprilheft.*

# ✱ ZEITGESCHICHTE ✱

## NEUE OPERN

*Julius Bittner* arbeitet an einer *Johann-Strauß-Operette* in der Art des Dreimäderlhauses, die bereits vom Theater an der Wien erworben wurde.

*Albert Coates* wird O'Neills »*Der haarige Affe*« vertonen.

*Eduard Künneke* hat die Komposition einer Oper vollendet, deren Textbuch von Rolf Lauckner stammt; der Titel steht noch nicht fest.

*Franz Lehar* wird Hermann Bahrs Lustspiel »*Der Star*« vertonen.

*Ruth Mädler*, eine junge blinde Berliner Komponistin, vollendete ihre erste Oper »*Trautlinde*«. Dem Buch liegt ein Grimmsches Märchen zugrunde.

*Erwin Schulhoff* arbeitet nach einem Textbuch von Otto Rombach an einer Operette.

*Kurt Striegler* hat ein neues abendfüllendes Bühnenwerk »*Dagmar*« vollendet. Die Dichtung ist nach der Stormschen Novelle: »Ein Fest auf Haderslevhuus« frei bearbeitet von dem Schweizer Schriftsteller Erhard Konrad.

*Eugène Ysaye* hat ein Musikdrama vollendet. Es ist in wallonischer Sprache geschrieben und heißt: »*Peter, der Bergarbeiter*«. Das Drama behandelt einen Bergarbeiterstreik. Es wird im Dezember in *Lüttich*, der Geburtsstadt Ysayes, uraufgeführt werden.

✱

*Erich Wolfgang Korngold* hat eine neue Joh. Strauß-Bearbeitung »Ein Walzer von Strauß« (Buch von L. Herzer) geschaffen.

*Heinrich Altmann*, Oberspielleiter der Grazer Oper, ist eine Neubearbeitung sowie eine neue Textgestaltung von Offenbachs »Schöner Helena« zu danken, die unter seiner Regie am Stadttheater in Graz zur Aufführung gelangt.

*Dvoraks* Oper »*Der Jakobiner*« wird von *Josef Tanzer* ins Deutsche übersetzt.

## OPERNSPIELPLAN

AUGSBURG: Das Stadttheater bringt die Oper »*Sakuntala*« von *Antonio Modarelli* zur Uraufführung.

BERLIN: Die Staatsoper am Platz der Republik verheißt an Neuheiten: »Aus einem Totenhaus« *(Janacek)*, »Kovantchina« *(Mussorgskij)*, »Der Kuß der Fee« *(Strawinskij)*. *An Neueinstudierungen:* Barbier von Sevilla, Luise, Bohème, Undine, Falstaff, Oberon und eine klassische Operette.

BIELEFELD: Als Erstaufführungen sind vorgesehen: *Weill:* »Der Zar läßt sich photographieren«; *Krenek:* »Schwergewicht«; *Kaun:* »Der Fremde«; *Puccini:* »DieSchwalbe«, *Verdi:* »Simone Boccanegra«.

BOCHUM-DUISBURG: Die Vereinigten Stadttheater künden für die nächste Spielzeit folgende *Uraufführungen* an: *Gutheims* »Grotesken« und *Istels* »Wie lerntman lieben?«

BRESLAU: Das Stadttheater bringt nach einer Neueinstudierung von *Mussorgskijs* »Boris Godunoff« an Neuheiten: *Alban Berg:* »Wozzeck«; *Hindemith:* »Neues vom Tage«; *Krenek:* »Das Leben des Orest«; *Jaromir Weinberger:* »Die geliebte Stimme«; *Giordano:* »Madame sans gêne«; *Verdi:* »Simone Boccanegra«; *Siegfr. Wagner:* »An allem ist Hütchen schuld«.

BRÜNN: Das deutsche Theater stellt folgende Erstaufführungen in Aussicht: *Dohnanyis* »Der Tenor«, *Dressels* »Armer Kolumbus«, *Giordanos* »Der König«, *Rossinis* »Angelina«, *Tochs* »Prinzessin auf der Erbse«, *Weills* »Mahagonny«.

DÜSSELDORF: *Die Städtischen Theater* haben sich die alleinige Uraufführung von *Manfred Gurlitts* neuer Oper »Die Soldaten« (nach dem Schauspiel von Lenz) gesichert.

ERFURT: Die nächsten Erstaufführungen sind *Braunfels'* »Don Gil von den grünen Hosen« und *Honeggers* »Judith«.

FRANKFURT a. M.: *Die Festwoche des Opernhauses* anläßlich seines 50jährigen Bestehens wird eröffnet mit einem Festkonzert. Das Programm bringt den »Don Juan«, mit dem das Opernhaus 1880 eröffnet wurde. Es folgen »Fidelio«, »Zar und Zimmermann«, »Lohengrin«, Rosenkavalier«. Als große moderne Premiere, die zugleich den Abschluß der Festwoche bilden soll, ist Brecht-Weills »Mahagonny« in der Neubearbeitung in Aussicht genommen.

GERA: Das Reußische Theater stellt als Erstaufführungen »Falstaff« und »Simone Boccanegra« von *Verdi*, Manon Lescaut« von *Puccini*, »Wozzeck« von *Alban Berg*, »Petruschka« von *Strawinskij* in Aussicht.

HALLE: Die Oper plant als Erstaufführungen *Kreneks* »Leben des Orest«, *Giordanos* »König« und *Mozarts* »Gärtnerin aus Liebe«.

HANNOVER: Die Oper hat folgende Werke in Aussicht genommen: *Verdi:* »Simone Boccanegra«, *Krenek:* »Leben des Orest«,

*Dohnanyi:* »Der Tenor«, *Reznicek:* »Satuala«, *Franckenstein:* »Li-Tai-Pe«, *Puccini:* »Manon Lescaut«, *Wilckens:* »Karusselfahrt«, *Milhaud:* »Der Luxuszug«. Operette für Tanz (deutsche Uraufführung).

KÖNIGSBERG: Aus dem Spielplanentwurf: *Deutsche Uraufführung: Cherubini:* Abenceragen (Originalfassung). — *Erstaufführungen: Busoni:* »Turandot«, *Pfitzner:* »Palestrina«, *R. Strauß:* »Ariadne auf Naxos« *Strawinskij:* »Geschichte vom Soldaten«, *S. Wagner:* »Herzog Wildfang«, *Wolf-Ferrari:* »Susannes Geheimnis«.

KOPENHAGEN: *Knudaage Riisager,* dessen Ballett-Pantomime »*Benzin*« hier zur Uraufführung kommt, hat ein neues Ballett »*Cocktails-Party*« auf einen Text von Blaise Cendrars beendet.

OLDENBURG: Es sind vorgesehen: *Janacek:* »Aus einem Totenhaus«; *Strauß:* »Intermezzo«; *Weill:* »Mahagonny«; *Tschaikowskij:* »Pique Dame«; *Wolf-Ferrari:* »Die vier Grobiane«; *Debussy:* »Pelleas und Melisande«.

MAGDEBURG: Das Stadttheater bringt an einem modernen Abend *Hermann Reutters* »Saul«, *Milhauds* »Der arme Matrose« und *Strawinskijs* »Feuervogel«-Ballett zur Aufführung.

SCHWERIN i. M.: Das Mecklenburgische Staatstheater eröffnete seine Spielzeit mit *Wagners* »*Rienzi*«. Er bringt ferner an Opernneuheiten von *Verdi:* »*Simone Boccanegra*«, von Forzano »*Schuld und Sühne*«, weiter sind *zwei deutsche Opernwerke* angenommen worden, deren Drucklegung noch bevorsteht. Daneben kommen alle namhaften Opernkomponisten mit Neueinstudierungen ihrer wertvollsten Werke zu Wort.

STRASSBURG: Von den geplanten Erstaufführungen sind hervorzuheben: *Honeggers* »Antigone«, *Wormsers* »L'Enfant prodigue« und *Messagers* »Monsieur Beaucaire«. Neueinstudiert werden die Meistersinger, Boris Godunoff, Don Juan, Undine, Glucks Orpheus u. v. a.

STUTTGART: Die Staatsoper verspricht an Erstaufführungen: *Alban Berg:* »Wozzeck«, *Strauß:* »Die Ägyptische Helena«, *Rossini* (Hugo Röhr): »Angelina«. — *An Neuinszenierungen: Gluck:* »Orpheus«, *Mozart:* »Don Giovanni«, *Kreutzer:* »Das Nachlager in Granada«, *Auber:* »Die Stumme von Portici«, *Verdi:* La Traviata«, *Bizet:* »Carmen«.

*

*Die Universal-Edition, Wien,* kündigt für die Spielzeit 1930/31 folgende Opernuraufführungen an: *Berlin:* Staatsoper Unter den Linden: Karol *Rathaus:* »Fremde Erde« (Dezember); Staatsoper am Plotz der Republik: Leos *Janacek:* »Aus einem Totenhaus« (November); *Leipzig:* Jacques *Offenbach:* »Robinsonade« (Oktober); *München:* Jaromir *Weinberger:* »Die geliebte Stimme« (Oktober); *Düsseldorf:* Manfred *Gurlitt:* »Soldaten« (Oktober), *Hannover:* Walter *Braunfels:* »Prinzessin Brambilla« (März); ferner Berthold *Goldschmidt:* »Der gewaltige Hahnrei«, Serge *Prokofieff:* »Der Spieler«.

*Hindemiths* »Neues vom Tage« und *Brands* »Maschinist Hopkins«, die für das große und das kleine Petersburger Operntheater angenommen waren, wurden von der Sowjetzensur nunmehr als »zu wenig radikal« verboten.

*Paul Aron*-Dresden wird im Rahmen seiner modernen Abende u. a. auch eine Bühnenaufführung von *Milhauds* »Der arme Matrose« veranstalten.

## NEUE WERKE FÜR DEN KONZERTSAAL

*Wolfgang Fortner* hat ein kürzeres Werk für kleines Orchester »Sweelinck-Suite« vollendet, das Hoeßlin in Elberfeld aus der Taufe heben wird.

*Paul Graener* wurde vom Mitteldeutschen Rundfunk beauftragt, eine Musik zu Maeterlincks »Tod des Tintagiles« zu schreiben. Die Aufführung ist für Oktober geplant.

*Richard Greß'* Violin-Konzert op. 35 wird unter der Leitung Buschkötters durch Lotte Hellwig zur Uraufführung gelangen anläßlich eines Gastkonzertes des Kölner Rundfunkorchesters in Hamm.

*Karl Friedrich Grimm* hat ein Vorspiel zu Bernard Shaws Drama »Cäsar und Kleopatra« geschrieben.

*Mjasskoffskijs* sinfonisches Werk »*Zerstreuungen*« wurde durch die Persinfans, das erste dirigentenlose Ensemble in Moskau, zur Uraufführung gebracht.

*Mossoloffs* symphonisches Gemälde »*Das Werk*« erlebte in Leningrad die Erstaufführung.

*Arnold Schönberg* hat ein Oratorium »*Moses und Aaron*« vollendet, dessen Text eine theologisch-wissenschaftliche Auseinandersetzung über den Gottesbegriff in den verschiedenen Religionen ist.

*Igor Strawinskijs* neueste Schöpfung: »*Der Sinfonie-Choral*«, erfährt ihre Uraufführung

in Boston durch das Bostoner Sinfonie-Orchester, das jetzt 50 Jahre besteht.
*Deems Taylors* »*Through the locking-glass*« hatte bei der deutschen Erstaufführung in Baden-Baden unter Leitung Ernst Mehlichs einen starken Erfolg.
Von *Richard Trunk* erscheint in den nächsten Wochen ein Zyklus von 7 Weihnachtsliedern für eine Singstimme und Klavier op. 61 im Verlag von F. E. C. Leuckart in Leipzig.
*Fritz Valentin* hat eine Solomusik für Violoncello komponiert, die die Möglichkeiten der neuen Cellotechnik in weitgehendem Maß heranzieht.
*Kurt von Wolfurt* beendete ein »Concerto grosso« für Kammerorchester, dessen Uraufführung in Berlin unter Leitung *Michael Taubes* stattfinden wird.

## KONZERTE

AUGSBURG: *Ludwig Unterholzner* brachte eine lyrische Szene »Der Gärtner« (Bariton Eduard Kremer, Sopran Annemarie Kaltenbrunner) nach Rabindranath Tagore zur *Erstaufführung*.

BERLIN: *Hermann Scherchen* wird in der kommenden Saison zehn Sinfoniekonzerte der Berliner Funkstunde dirigieren. — *Ernst Schliepes* »*Deutsche Madrigale*« für Kammerchor, deren Uraufführung in Berlin durch Taubes Kammermusikvereinigung stattfand, werden auch vom *Berliner Rundfunk* gesendet werden.

BOCHUM: Die Musikalischen Veranstaltungen bringen in ihren 12 Sinfonie- und Chorkonzerten wie in den 8 Kammerkonzerten eine überraschende Fülle wichtiger Werke, darunter moderne neuere Kompositionen in Uraufführung. *Leopold Reichwein* hat viele namhafte Solisten gewonnen.

CHICAGO: Vom 12. bis 17. Oktober findet hier das Internationale Amerikanische Musikfest alter und moderner Musik statt. Es bringt u. a. die Uraufführung des neuen (zweiten) Klavierkonzertes von *Paul Hindemith*.

DRESDEN: Anläßlich der *Tagung des* »*Reichsverbandes Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer*« bringt Fritz Busch folgende neue Werke zur Aufführung: IV. Sinfonie von *Max Trapp;* Der Dybuk, Vorspiel für Orchester von *Bernhard Sekles;* Suite für Violine und Orchester von *Karol Rathaus;* Divertimento für Orchester von *K. von Wolfurt*. Ein zweites Orchesterkonzert, vom Philharmonischen Orchester unter *Paul Scheinpflug* durchgeführt, bringt: Heitere Musik für kleines Orchester von *Max Butting;* »Venedig 1790«, Kantate für Tenor und Orchester von *Herbert Trantow;* Orchester-Variationen von *Arnold Schönberg;* Konzertino für Cembalo und Kammerorchester von *Wolfgang Jacobi;* Sechs Orchesterlieder von *Karl Wiener;* »Varieté« von *J. G. Mraczek*. In zwei Kammermusikkonzerten werden neue Werke aufgeführt von *Karl Schäfer* (vier Impromptus für Flöte, Horn, Violine, Bratsche); *Eberhard Wenzel* (Sonate für Klavier); *Max Ettinger* (Gesänge für Sopran, Bariton und Kammerorchester), *Karl Vollmer* (Trio für Blasinstrumente); *Georg Schumann* (Beethoven-Variationen für zwei Klaviere); *Josef Suder* (Kammersinfonie); *E. L. von Knorr* (Streichtrio); *Oscar Guttmann* (Hafislieder); *Hermann Durra* (Klaviersonate); *Kurt Schubert* (Klavierquintett); *Hermann Heiß* (Klavier-Suite, vierhändig) und *Theodor Blumer* (Liederzyklus für Tenor, Klavier, Flöte, Saxophon). Neue kirchenmusikalische Werke bringt *Karl Pembaur* in der Dreikönigskirche zur Aufführung, und zwar: »Bretonischer Totengesang« von *Philippine Schick;* »In Ewigkeit«, Hymnus für Chor, Orgel, Harfe, Solovioline und Streichorchester von *Heinrich Schalit*. Außerdem erfolgt die deutsche *Uraufführung* des neu herausgegebenen »Stabat Mater« von *Peter Cornelius*. Zwischen den Chorwerken stehen neue Orgelkompositionen von *Hans Uldall*.
*Georg Schumanns op. 74,* »*Gestern abend war Vetter Michel da*«, ist von der Staatsopernkapelle zur Aufführung angenommen worden.

DUISBURG: »*Die Natursinfonie*« von *Hausegger* wird unter *Eugen Jochum* zur Aufführung gelangen.

FRANKFURT a. M.: Die Internationale Arbeits- und Festwoche der *Katholischen Kirchenmusik* wird vom 23. bis 26. Oktober abgehalten.

GREIFSWALD: Das *Collegium musicum* der Universität brachte Werke von Dowland, Purcell, Vierdanck (aus den nunmehr erscheinenden »Denkmälern Pommerscher Musik«), Corelli, Scarlatti, J. Chr. Bach, sowie eine Trompetenarie aus einer neuaufgefundenen Oper Heinichens zur Aufführung.

KIEL: Das 18. Deutsche Bachfest (4. bis 6. Oktober) steht unter *Fritz Steins* Leitung. Es sieht 7 Konzerte vor. Es ist ein erlesenes Programm aufgestellt. Bedeutende Solisten wirken mit.

*

Das volkstümliche Weihnachtsoratorium »Die Geburt des Heilandes« von *Albert Kranz* ist für das laufende Jahr zur Aufführung in mehreren Städten erworben worden, u. a. von Essen, Meißen, Riesa, Großenhain, Crimmitschau.

*Walter Niemann* spielte im Rahmen seiner an fast allen deutschen Sendern eingeführten »Walter Niemann-Stunden« aus eignen Klavierwerken im *Stuttgarter* Südfunk seine sechs großen »Impressionen« op. 112 nach Dichtungen von Stefan George und Else Bergmann (Sprecher: Dr. Kurt Elwenspoek) und in der *Breslauer* Schlesischen Funkstunde seinen Zyklus »Hamburg« op. 107 und »Präludium, Intermezzo und Fuge« im klassischen Stil, op. 73.

In der neuen Saison werden folgende Werke von *James Simon* zur Aufführung kommen: Violinsonate (Wien), Trio A-dur (Düsseldorf), »Legende« durch Brosaquartett (London u. U.S.A.), »Hymnus an das Leben« für Chor und Orchester, Erstaufführung unter Kurt Singer (Berlin). Sein Konzertstück für Klavier und Orchester wird unter Generalmusikdirektor Dr. Scherchen im Ostmarken-Rundfunk in Königsberg am 29. September uraufgeführt. (Am Flügel der Komponist.)

*Die Sing-Akademie zu Berlin* wird unter Leitung *Georg Schumanns* auf Einladung der Konzertgesellschaften von Stockholm, Oslo, Göteborg und Kopenhagen dort mehrere große Konzerte geben. An der Konzertreise, welche vom 1. bis 15. Oktober stattfindet, beteiligen sich 250 Mitglieder der Sing-Akademie. Zur Aufführung gelangen Bachs »h-moll-Messe«, Beethovens »Missa solemnis« und Händels »Israel in Ägypten«.

## TAGESCHRONIK

*Siegfried Wagner* hat in seinem Testament seine Gattin Winifred als alleinige Erbin eingesetzt und als alleinige zukünftige Leiterin der Bayreuther Festspiele bestimmt.

Nach Feststellung an Hand der Fremdenliste und Schätzung des Wohnungsamtes kamen im Juli und August *rund 15 000 Fremde* nach *Bayreuth*, von denen etwa 10 000 die Festspiele besuchten. Von den Fremden waren 1000 Amerikaner, 400 Engländer, 300 Franzosen, 300 Italiener und 700 bis 800 andere Ausländer. Insgesamt waren für die 21 Vorstellungen *33 500 Platzkarten* vergeben, so daß auf jeden Gast etwa drei Vorstellungen kommen. Der Rest entfällt auf Bayreuther Besucher. Diese Karten brachten *950 000 Mark Einnahmen.*

Der Wagner-Sammler *Robert Bartsch* aus Kopenhagen schenkte seine ganze Sammlung der Stadt Bayreuth. Die Sammlung stellt das Lebenswerk Bartschs, eines nach Kopenhagen eingewanderten Reichsdeutschen, dar und füllt einen ganzen Flügel im Erdgeschoß des neuen Schlosses aus. — Auch der bisherige Vorsitzende des Richard-Wagner-Vereins in Leipzig hat der Stadt ein äußerst kostbares Geschenk gemacht, nämlich die *handschriftlichen Aufzeichnungen Richard Wagners über den Bau des Festspielhauses* mit eigenhändigen Berichten über die Grundsteinlegung und die ersten Pläne und Entwürfe.

Die Bühnenmodell-Stiftung des Obermaschineriedirektors *Kranich* von den Städtischen Bühnen in Hannover für das Richard-Wagner-Museum in *Bayreuth* umfaßt die rekonstruierten »Walküre«-Modelle aus dem Jahre 1876, mehrere Modelle aus dem Ring nach eigenen Entwürfen Kranichs vom Jahre 1925 sowie die Bühnengrundrisse vom Jahre 1876 aus dem Nachlaß des Vaters Kranichs.

Die *Salzburger Festspiele* wurden von 59 000 zahlenden Gästen besucht.

*Eine neue Schütz-Gesellschaft* ist begründet worden, nachdem aus der bisherigen vier Vorstandsmitglieder ausgeschieden sind. Die neue Gesellschaft will ihren Aufgabenkreis auch auf die Umgebung Schützens erweitern. Als erste Veröffentlichung ist eine Sammlung geistlicher Musik am Hofe des Landgrafen Moritz von Hessen geplant, herausgegeben von dem Berliner Privatdozenten Dr. Friedrich *Blume.*

*Die Vereinigung zur Pflege alter Musik in Hamburg* teilt mit, daß aus Mitgliedern und Freunden der Vereinigung ein *»Hamburger Kammerorchester«* ins Leben gerufen ist, dessen ständige Leitung der Generalmusik-

direktor der Stadt Kiel, Fritz Stein, übernommen hat.
*Eine Gesellschaft zur Erforschung der Musik des Orients* ist in Berlin begründet worden. Der erste Vortragsabend brachte nach einführenden Worten von *Johannes Wolf* einen Vortrag über musikalische Forschungsaufgaben im vorderen Orient sowie Vorführungen orientalischer Musiktexte zweier tunesischer Musiker.
Im *Schumann-Museum* in *Zwickau* hat Direktor *M. Kreisig* die 39. Sonderausstellung dem Gedächnis *Siegfried Wagners* gewidmet. Auch von *Richard Wagner* sind Briefe, Bildnisse, Widmungen usw. ausgestellt. Die Ausstellung soll eine Zeit lang bestehen bleiben.
*Bari*, die Hauptstadt Apuliens, veranstaltet die *Erste internationale Musikausstellung* Italiens.
In *Hamburg* wird vom 7. bis 9. Oktober der 4. Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft abgehalten; u. a. sprechen am 9. Oktober *Walter Riezler* über »Das neue Raumgefühl in Kunst und Musik der Gegenwart«; *Max Schneider* über »Raum und Musik«; *Hans Mersmann* über »Zeit und Musik«.
Für das *Leipziger Nikischdenkmal* stehen insgesamt 20 000 Mark zur Verfügung. Davon wurden 11 000 Mark durch ein zum Besten des Denkmals veranstaltetes Sonderkonzert eingebracht, wofür das Städtische Orchester und Wilhelm Furtwängler sich als Dirigent ohne Entschädigung zur Verfügung gestellt haben. Die Ausführung des Denkmals in Gestalt einer Herme ist *Hugo Lederer* anvertraut worden. Es soll am 12. Oktober, dem 75. Geburtstage des großen Dirigenten, enthüllt werden.
Ein Zufall hat dem Leiter der Kulturabteilung der Lindström-Gesellschaft, *Ludwig Koch*, die Stimme Zeppelins in die Hände gespielt. Man hatte sich bereits damit abgefunden, daß eine Stimmenaufnahme des Grafen überhaupt nicht vorhanden sei. Bei dem Fund handelt es sich um eine primitive Wachswalze aus dem Jahre 1908, auf die der Luftgraf seinen »Aufruf an das deutsche Volk« gesprochen hat. Diese altmodische Walze, die den Klang der Stimme deutlich wiedergibt, kann wohl als die einzige Phono-Aufnahme aus dem Munde des Grafen Zeppelin angesehen werden.
Die *Staatliche Hochschule für Musik* in *Weimar* versendet ihren Bericht über die Schuljahre 1927 bis 1930. Er bringt einen historischen Überblick, nähere Angaben über



den Lehrkörper, die einzelnen Abteilungen des Instituts und enthält alles Wissenswerte für die, die in die Anstalt als Schüler aufgenommen zu werden wünschen.
*Richard Strauß*, der 30 Jahre an der Spitze der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer stand und sein Amt niederlegte, hat nunmehr, nachdem bei den Einigungsverhandlungen die von ihm aufgestellten Forderungen zum größten Teil erfüllt sind, den ihm von der Hauptversammlung der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer einstimmig angetragenen *Ehrenvorsitz* der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer übernommen.
*Hans Bassermann* ist der Professortitel verliehen worden.
Als Nachfolger Alexanders von Fielitz ist *Paul Graener* als Direktor des *Sternschen* Konservatoriums für Musik nach Berlin berufen worden.
*Käte Grundmann* und *Käte Welzel* konzertierten in den Sendern Helsingfors, Kowno, Königsberg.
*Edith Lorand* wurde zu einer größeren *Konzert-Tournee mit ihrem Kammerorchester für Holland verpflichtet.*
*Alfred Morgenroth*, Dozent an der städtischen Musikhochschule Mainz, wurde als Nachfolger Oskar Brückners zum Dirigenten des »Mainzer Orchester-Vereins« gewählt.
*Alfred Paulus* (Braunschweig) wird sowohl bei der Leipziger Uraufführung von Pfitzners »Das dunkle Reich« wie bei den Erstaufführungen in Wien und München die Baritonpartie singen.
*Bernhard Friedrich Richter* wurde vom musikwissenschaftlichen Institut der Universität Leipzig zum Ehrenmitglied ernannt.
*Hermann von Schmeidel*, seit 1925 Leiter der Orchesterschule und der Dirigenten- und Chorklassen an *Dr. Hochs Konservatorium zu Frankfurt a. M.*, wurde mit der Leitung des Cäcilien-Vereins, vereinigt mit dem Rühlschen Gesangverein in Frankfurt a. M., betraut.
*Alfred Szendrei*, der musikalische Leiter des Mitteldeutschen Rundfunks, promovierte an der Universität Leipzig mit der Arbeit »Rundfunk und Musikpflege« zum Dr. phil.

*Joseph Szigeti* wird seine diesjährige amerikanische Tournée mit drei Konzerten mit dem New Yorker Philharmonic Symphony Orchestra unter Leitung von Erich Kleiber am 19. und 26. Oktober eröffnen. — Die französische Regierung hat dem Künstler das Kreuz der Ehrenlegion verliehen.

Die seit langem angestrebte planmäßige musikwissenschaftliche Professur an der Hamburgischen Universität konnte noch nicht durchgesetzt werden; es wurde daher zum drittenmal der Privatdozent *Dr. Walther Vetter* von der Universität Breslau mit der provisorischen Vertretung des Faches der Musikgeschichte in Hamburg betraut.

## TODESNACHRICHTEN

Am 14. August 1918 † zu Annaberg der Komponist *Peter Gast*, bekannt als engster Freund Friedrich Nietzsches und Herausgeber seiner Werke. Da im Sinne des Verstorbenen der Unterzeichnete als einer seiner Freunde die Briefe Peter Gasts zwecks gemeinsamer Herausgabe sammelt, so bittet dieser die Besitzer Gastscher Briefe um deren gütige eventuell leihweise Überlassung und Übersendung in Original oder Abschrift. — Albert Pfeiffer, Schriftsteller und Tonkünstler, München 8, Ismaninger Straße 28.

In *Marienbad* † der Direktor des Deutschen Theaters in *Brünn*, *Georg Höllering*, im Alter von 58 Jahren. Er hat das Wiener Tonkünstlerorchester gegründet und war früher Direktor der Vereinigung der österreichischen Orchestermusiker; auch die Leitung des Marienbader Theaters lag in seinen Händen.

In *Dresden* † im 71. Lebensjahr der Gesangspädagoge *August Iffert*. Er wirkte an den Konservatorien von Köln, Dresden und Wien und hat bis zuletzt in seinem Landhaus bei Dresden unterrichtet. Viele berühmte Schüler hat er ausgebildet. Sein Hauptwerk ist die »Allgemeine Gesangschule«, sein Hauptverdienst »Die Stimmtechnik auf Grund der deutschen Vokale und Konsonanten«.

Im Alter von 60 Jahren † nach kurzem Leiden *Wilhelm Klatte*.

Er stammte aus Bremen und studierte an der Universität Leipzig und am Leipziger Konservatorium. Klatte geriet zunächst in die Theaterlaufbahn. Er war unter Richard Strauß Korrepetitor an der Weimarer Oper. Für Strauß trat Klatte dann als einer der ersten leidenschaftlich ein. 1897 ging er nach Berlin an den »Lokal-Anzeiger«. Er trat als Musikkritiker besonders für Strauß und Pfitzner ein. Sein maßvolles, gerechtes Urteil galt sehr viel in Musikerkreisen.

Das Vertrauen, das er genoß, trug ihm viele Ehrungen ein. Er war Vorstandsmitglied des »Allgemeinen Deutschen Musikvereins« und der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer, außerdem Vertreter der Tonkunst im Reichswirtschaftsrat und Mitglied der Musiksachverständigenkammer. Seit 1904 Theorielehrer am Sternschen Konservatorium, seit 1925 Professor an der Akademie für Kirchen- und Schulmusik. In verschiedenen Werken hat er sein musikalisches Wissen wiedergegeben. Er schrieb ein Buch »Zur Geschichte der Programmusik«, eine Harmonielehre, »Grundlagen des mehrstimmigen Satzes« und »Aufgaben und Lehrgang für den einfachen Kontrapunkt«. Erst vor wenigen Wochen ernannte ihn die Universität Königsberg bei Gelegenheit des Tonkünstlerfestes zum Dr. theol. h. c. wegen seiner Verdienste um die protestantische Kirchenmusik.

*Wilhelm Mauke*, der Münchner Komponist und Musikschriftsteller, † nach längerer Krankheit in *Wiesbaden* an einem tödlichen Krebsleiden, 64 Jahre alt.

*Martin Vogeleis*, elsässischer Musikforscher, Herausgeber wichtiger Quellenwerke, † im 60. Lebensjahr zu Erstein im Elsaß.

*Alfred Wolf*, erster Kapellmeister der Oper in Chemnitz, der sich besonders durch die Wiedergabe moderner Musik ausgezeichnet hat, † in Wien.

---



**Verantwortlicher Schriftleiter: Bernhard Schuster, Berlin-Schöneberg, Hauptstraße 38**
mit Ausschluß des Beitrages »*Soziale Fragen*«, für den der Verfasser die Verantwortung trägt

Verantwortlich für den Anzeigenteil: Max Hesses Verlag, Berlin-Schöneberg

Druck: Frankenstein & Wagner, Leipzig

# SYMBOLISCHE UND DYNAMISCHE PRIMITIVFORMEN

VON

ERNST KURTH-BERN

Dieser Beitrag bietet einen Ausschnitt aus dem vierten Abschnitt von Ernst Kurths neuestem Werk: »Musikpsychologie«, das im November d. J. im Verlag Max Hesse, Berlin, erscheinen wird.

Während nun all das den Zusammenhang zwischen Motiv und übrigem Formenverlauf betrifft, kann man auch für die Verlaufsformen *innerhalb* des Motivs zwei Möglichkeiten aufstellen, die psychologisch ebenfalls in dem Verhältnis von *allgemeiner* und *individueller*, differenzierter Prägung beruhen. Diese Gegensätze stellen aber nicht etwa die zwei einzigen Möglichkeiten dar, zwischen denen stets in einem Entweder — Oder zu entscheiden ist, sondern Gegenpole, Extremfälle, zwischen denen es unzählige Übergangsformen, Zwischenmöglichkeiten gibt. Die allgemeineren Bewegungsformen, die natürlich typisch wiederkehrende Motive herausbilden, sind als Grundformen dem psychologischen Erfassen am ehesten zugänglich; andrerseits wird gerade aus dem Vergleich mit ihnen die *Charakteristik* klarer, die in den differenzierten, von ihnen mehr und mehr sich abhebenden Gebilden liegt.
Von den einfachen *typischen* Formen haben bisher seitens der Historiker jene mehr Beachtung gefunden, die in ornamentaler Art eher zu Floskeln erstarrten, so namentlich Anfangs- und Schlußformeln, wie etwa im gregorianischen Choral, auch über diesen hinaus vielfach in der Mehrstimmigkeit. Jeder Musikstil bildet eine Anzahl von Lieblingsformeln heraus. Wie in liturgischer Musik ist aber auch in der primitiven aller Völker ein Zug zu ornamentalen Formeln anzutreffen, sogar die Vorliebe für ihre gleichförmige Wiederholung*). Eine Theorie, welche in der Ornamentik der bildenden Kunst beschwörende, faszinierende, sogar heilende, »magische« Wirkung erkennt, dürfte auch für die Musik ohne Zweifel ihre Berechtigung haben; so gut wie dort mag es die menschliche Erkenntnis von dem unwiederbringlichen Verlaufen der Daseinserscheinungen sein, die wie zum Halt oder auch aus dem Gefühl dieses Gleichmaßes bestimmte einfache Formeln schuf, woraus schon die Gemeinsamkeit der Erscheinung in der Musik der Primitiven wie in der transzendentalen Hymnik liturgischer Kunstformen zu erklären wäre. Diese Theorien, die sich heute großer Verbreitung erfreuen, haben viel für sich, indem sie zumindest Teilursachen aus den Abgründen der Völkerpsychologie beleuchten. Ihnen ist aber noch eine andere Betrachtung gegenüberzustellen. Es gibt neben solchen Formeln auch Ursymbole, in denen das scheinbar

*) S. Rob. Lach, „Studien zur Entwicklungsgeschichte der ornamentalen Melopöie" (Leipzig 1913).

Formelhafte von wirklichem Leben übervoll ist und sogar in der häufigen, gleichartigen Wiederkehr nichts irgendwie starres enthält, sie sogar kaum bemerken läßt. Das sind einerseits gewisse *Ursymbole des Volkslieds* und andrerseits die *dynamischen Urformen* aller melodischen *Bewegung* bis in die höchste Mehrstimmigkeit hinein. Jene weisen auf tief unbewußte Geisteszusammenhänge, diese auf energetische Verlaufszusammenhänge.

Wenn man nämlich Volkslieder auf ihre *motivischen* Wurzeln hin untersucht, stößt man bald auch auf *psychologische* Wurzeln; bei allen Völkern stellen sich gewisse wiederkehrende einfache Wendungen ein, die im Grunde nichts anderes als *letzte Symbole* ihres Lebensbewußtseins verraten: Rufe, Glockenmotive, Wiegenrhythmen, Arbeitsrhythmen; Tanzmotive von oft unmittelbarem Zusammenhang mit gewissen Körperbewegungen oder Schrittweisen; Juchzer, Jagd- und Militärsignale, Alphornweisen und Posthornmotive (Symbole des Volkshumors bis in die höchste Kunstmusik hinein); reichlich auch Wendungen aus der nationalen Liturgie; kurz, alles Motive, in denen sich die Unterschicht der Volksphantasie bloßlegt*). Solche Motive brechen ständig im Singen der Völker hervor, nicht anders als im »Sagen«, und sie verraten das Gewohnte, alltäglich Lebende, das aus dem Umkreis von Land und Bräuchen ins selbstverständliche Fühlen übergeht, sich anhäuft, festigt und zu einer Unbewußtheit bindet, die dem Volkscharakter zugrundeliegt. Vor allem die Eindrücke des ersten erwachenden *Kindheitsstadiums* finden hier ihren Niederschlag; daher die Vorliebe für (verborgene) Wiegenrhythmen im Volksliede, für gewisse lockende Rufe, dann für Motive des *religiösen* Bewußtseins-Untergrundes wie die vielfachen, klaren oder auch nur andeutenden Glockenmotive (besonders reich bei den slawischen Volksweisen) und Einflüsse von der kirchlichen Hymnik; der erwachten »Schau« in die *Umwelt*, die eben vielfach ein unvermerktes Lauschen in die Umwelt ist, gehören die mancherlei Signale und die Hirtenweisen, auch Lockrufe aus Hirten- und Volksleben an, während Tanz- und Arbeitsbewegungen den *Wuchs* und seine *physische Bewegungsweise*, die Rasse im Rhythmus, spiegeln. Landschaftsstimmung, nationale Charaktere und Lebensformen »erklingen« im Untergrund all jenes Gesanges, den ein Volk zu eigen nimmt, sie bilden die Tiefen- und Bodenresonanz, die sogar über das Volkslied hinaus die Kunstmusik charakteristisch durchschwingt.

Alle diese Motive lassen sich leicht aus den Volksliedern heraushören, sei es nun deutlich oder andeutend, einer Gruppierung zugänglich oder schwankend in der Symbolik. Aber sie beziehen sich nicht etwa bloß auf den augenblicklichen Wortsinn im Text, sondern dringen (diesem sogar zuweilen widersprechend) überall aus dem melodischen »Sinnen« und Gestalten hervor. Man hat sich diese Erscheinung auch nicht so vorzustellen, als *zerfiele* ein

*) Dazu kommen oft Anklänge an den Sprechtonfall, natürlich auch an rhythmische Idiome von Sprache und Dialekten.

Volkslied in lauter solche Urmotive; vielmehr tauchen sie aus der Melodie, in die sie unbewußt einfließen, da und dort auf, mehr oder weniger ausgeprägt, und kaum dringen sie als eigene Motivwerte aus dem Reiz der Liedweise hervor; weder musikalisch noch inhaltlich läßt sich eine Volksmelodie schematisch aus lauter solchen Ursymbolen erklären*). Schon *technisch* unterliegen sie dem *Vorgang unabgrenzbaren* Aufscheinens und Wiederverfließens. Gleichwohl ist es oft erstaunlich, wie zahlreich an allen Ecken und Enden eines Volksliedes solche Ursymbole erkennbar werden. Dazu kommt, daß gerade ihre Formen wie gewisse vorwiegende Spielarten unter ihnen die nationalen Volksliedcharaktere sondern und kennzeichnen, so daß sie sehr wesentliche Kriterien der Folkloristik darstellen können; Motive des gleichen Grundinhalts tragen bei den verschiedenen Völkern oft sehr eingängliche Verschiedenheiten und enthalten die musikalischen Sondermerkmale wie in einer Keimform konzentriert.

Musikpsychologisch können diese Urmotive des Volksliedes vielleicht als eine höhere, organisch gebliebene Lebensform oberhalb jener Erstarrungsschicht betrachtet werden, die bei der primitiven Musik durch die ornamentalen Floskeln gekennzeichnet ist. Ihr Zusammenhang mit der instrumentalen Melodik ist schon dadurch gegeben, daß dieser selten die Einwirkung der Volksmusik ganz fehlt, und charakteristische Einflüsse wenigstens im Tonfall (zumal der Motivbildung!) herüberspielen, auch ohne daß im entferntesten ein Zusammenhang mit Wortweise und Wortsinn vorzuliegen braucht. Die anderen Urformen sind auch andrer psychologischer Wurzel; sie tragen keinen Zusammenhang mit den Dingen des äußeren Lebens und bestehen darin, daß sich im Drange der Entwicklung Motive herausformen, die unmittelbaren Ausdruck der augenblicklichen Dynamik darstellen; so etwa verschiedene Motive des Anstiegs, Hinandrängens, Schwebeformen, herabsinkende oder herabdrängende, flugartig ausgreifende Gebilde verschiedenen Bewegungscharakters, solche, die ein Ranken und Umklammern in kurzen Motivzug fassen und der Gesamtdynamik einfügen, ebenso auch Schichtmotive u. a. m. Nicht alle sind streng voneinander abzugrenzen, auch entstehen sie nicht immer in deutlichster Ausprägung, aber das Wesentliche ist, daß man sie als Urformen der Bewegung erkenne; mit deren Entfalten und vollends mit dem Ineinandergreifen mehrerer Stimmen bilden sie sich allenthalben heraus und lassen meist leicht ihre einfachen Grundformen erkennen. Da sie aus der Entwicklung entstehen und ihr dienen, nannte ich sie »Entwicklungsmotive«**); sämtliche dynamischen Teilphasen und »Zuständlich-

*) Sie sind ein Zeichen gesunden Urempfindens, fein verborgen wie in Untergründen der Melodien, ganz im Gegensatz zu jener Volkslied-Mache, die namentlich bei älplerisch gedachten Weisen nichts als Jodler- und Alphornmotive anbringt.

**) Erstmalig habe ich sie an Bachs Polyphonie nachgewiesen (im IV. Abschnitt, 4. Kap. meines Buches über den „Linearen Kontrapunkt"), dann an der unendlichen Melodie der Romantik („Romant. Harmonik", VII. Abschnitt, IV. Kap.) und vor allem an Bruckners symphonischer Wellentechnik („Bruckner", II. Abschnitt, 2. und 3. Kap.).

keiten« der Entwicklung können zu bestimmten Motivbildungen führen, durch die sie sich kennzeichnen. So entstehen sie nicht im Sinne von vereinheitlichenden Hauptmotiven; das aber hindert nicht, daß die Verarbeitung von Hauptmotiven immer wieder gegen jene Grundformen hin sich vereinfacht, aus der differenzierten Form sich zur typischen Bewegungsform verallgemeinert. Die Entwicklungsmotive symbolisieren unmittelbar die dynamischen Vorgänge bis in die feinsten Zuckungen hinein.

Sie gemahnen in gewisser Hinsicht, manchmal sogar äußerlich, an die »Formeln« in der primitiven Musik, aber sie sind doch der größte Gegensatz hierzu: Ausdruck höchstentwickelter Musik, nicht Erstarrungen, sondern unmittelbares Abbild des Lebendigen, des wechselvollen Werdens selbst. Sie gehören vorwiegend, da sie die dynamische Entwicklung kennzeichnen, der Kunstmusik an, wie die anderen Urformen (Primitivformeln sowie Ursymbole des Volkslieds) mehr der naiven, einstimmigen Musik; (beides gilt nicht ausschließlich, sondern durchschnittlich). Ihr Bild ist das der inneren Anstrengungen und ineinandergreifenden Energien, die zum Ganzen zusammenwirken, oder, richtiger ausgedrückt, *aus dem Ganzen bedingt* werden.

Sie sind eben nicht willkürlich ersonnen, sondern organische Teilelemente, gleichen einzelnen Nervenfasern des Gesamtgewebes, gehören daher vorwiegend der mehrstimmigen Musik an, doch dringen sie oft schon aus einstimmiger Gestaltung hervor. Mit den Entwicklungsmotiven sind die Meister oft bei unwillkürlichen Ausdrucksbewegungen zu beobachten; aber dies darf nicht so aufgefaßt werden, als wachte darum über dem Ganzen kein ordnendes und sichtendes Prinzip; gerade dieses wirkt schon ins Unbewußte hinein. Der Blick aufs Ganze entschleiert vor allem auch die kombinierte Dynamik solcher Motive; d. h. es erscheinen nicht bloß verschiedene gleichzeitig in verschiedenen Stimmen, sondern sie wirken in *Gegen*bestrebungen zusammen. So wenn sich ein Empordringen durch Entwicklungsmotive energischen Aufwärtsdrängens äußert, diese sich aber erst gegen andere durchsetzen, sei es gegen völlig entgegenwirkende, abwärtsdrängende, oder gegen solche, die dem Zug zur Höhe zwar nicht völlig entgegenstehen, ihn aber in weniger schwungvollen Formen mitmachen und ihm so ein gewisses Gegengewicht bieten, u. dgl. andere. Der *Widerstand*, stets eine Hauptvoraussetzung der Kraft, *gestaltet sich selbst seine Entwicklungsmotive;* vielfach ineinandergekettete Energieformen ergeben eine organische Einheit. Ein Blick auf die alten Kunstwerke der Kontrapunktik entschleiert hierbei eine unendliche Vielfalt, die durch die verschiedenen Stilformen wechselt, und es versteht sich auch von selbst, daß die Entwicklungsmotive andere Grundformen z. B. im symphonischen Wellenspiel des 19. Jahrhunderts annehmen, da sie dort einer ganz anderen Klangplastik dienen*).

*) Auch die Klassik hat bei diesen Motiven andere Allgemeinformen als die Kontrapunktik eines **Bach** oder Händel, wie es wieder durch die anderen Stilgrundlagen bedingt ist. Dort führte das poly-

Das musikalische Motiv *ist* dynamisch und dient der Dynamik. Die gesamte Verlaufsform wirkt also auch hier auf die der Einheiten zurück. Entwicklungsmotive können natürlich auch innerhalb eines Themas vorkommen, überhaupt kann auch ein Hauptmotiv, das selbst der Verarbeitung zugrundeliegt, also thematische Bedeutung hat, die Züge eines Entwicklungsmotivs aufweisen, womit nichts anderes gesagt ist, als daß es *Allgemein*prägung trägt; ebenso kann es noch halbwegs Annäherung zu solcher vereinfachter Grundform aufweisen oder sich von dieser mehr oder weniger gegen *differenzierte* Prägung hin abheben. Andrerseits braucht sich auch die aus den Themen weiterfließende Bewegung nicht immer ganz bis zu solchen Grundtypen zu vereinfachen. Gerade darin liegt ein Stilkriterium, ob nur Annäherungsformen oder wirklich erreichte Grundformen bevorzugt werden*). Vor allem aber sind an den Entwicklungsmotiven selbst die Stilbesonderheiten konzentriert verfolgbar, da gerade die letzten Grundformen noch die feinen, charakteristischen Verschiedenheiten aufweisen, die durch die ganze Satztechnik und Stilstruktur bestimmt sind.

An diesen Bewegungsgrundformen tritt wieder die *räumliche* Auswirkung der Energien in hohem Maße hervor. Denn schon die Ausdrucksbewegungen des Steigens, Fallens, Schwebens, dann aber die der komplizierteren Dynamik verbinden sich bereits mit einer (wenn auch unbewußten) Beziehung der Bewegung auf den Raum**). Aber es gibt sogar Entwicklungsmotive, die ganz unmittelbar gegen Raumvorstellungen hintasten, z. B. Motive der Auswölbung (die bei plötzlichem Decrescendo oft zu Weitenwirkungen aufscheinen), Unendlichkeits- oder Tiefensymbole in plötzlich eintretender Klangleere u. dgl. m. Dies bis in die Eigenart der inneren Schau, der musikalischen Tiefenstaffelung zu verfolgen, führt zu stilpsychologischen Problemen ersten Ranges; dabei leitet freilich schon die ganze Unbestimmtheit der musikalischen Raumvorstellung auch stets gegen Grenzen hin, wo begrifflich scharfe Erfassung bereits einer künstlerisch-intuitiven zu weichen beginnt.

---

phone Linienspiel zu einer besonders konzentrierten Bewegungsplastik, in der Klassik führen die vielen Teilabgrenzungen namentlich zu typischen Oberstimmen bei Kadenzen, zu Überleitungsfiguren; sogar gewisse, neu verlebendigte Reste der Ornamentik gewinnen derlei typische Bedeutung. Zu jeder Stilausprägung gehören auch bestimmte Allgemeinfloskeln als starke, vereinheitlichende Charaktermerkmale, auch wenn die thematische Analyse gerade sie leicht außer acht läßt.

*) In Übergangsstilen bleiben die Annäherungsformen zahlreicher, indem eine gewisse Unfreiheit, Neigung zu Überladung und Manieren gern Reste der differenzierten Formen festhält, wie z. B. auch die vorklassische Übergangszeit dartut. Demgegenüber läßt die Einheit groß entwickelter Stile auch die Grundformen in ihrer mächtigen Einfachheit herausdringen. (Daher z. B. die zahlreichen scheinbaren Gleichförmigkeiten bei Bach.)

**) Da somit auch nur an den scheinbaren, miterweckten Raum der musikalischen Kräftewelt zu denken ist, sind die Entwicklungsmotive absoluter Musik auch nicht schlechtweg zum Charakter gesichtsmäßiger Vorstellungen hinüberzuziehen. Sobald diese mitspielen, sind es bereits, wie von der Bewegungsenergie durchwegs zu betonen war, Ausstrahlungen jener Energievorgänge, die in ihrer eigenen, rein dynamischen Grundbedeutung zu erfassen sind. Daher sind auch begriffliche Charakterisierungen wie die genannten des Emporrankens, Hinabdrängens usw. bereits, wie es bei beschreibenden Wortkennzeichnungen nicht anders möglich ist, verdeutlichende Übertragungen, die auf die rein psychische Aktivität zurückzuleiten sind, wie sie sich in den einzelnen Bewegungsformen kundgibt.

Aber gerade an den reinen Kraftbewegungen, die sich in den Entwicklungsmotiven kundgeben, ist auch in stil*geschichtlicher* Hinsicht sehr aufschlußreich zu verfolgen, wie sie mit der Entfaltung des dynamischen Musikcharakters allmählich entstehen, ihre typischen Formen festigen und wieder verändern, die eigene Ausdruckskraft verdeutlichen. Die älteste Mehrstimmigkeit tastet auch darin noch im Unbestimmten und ist noch reich an Zufalls-Formen, ehe sie zu deutlicher wiederkehrenden hinleitet; (das fällt übrigens mit den Zeiten zusammen, in denen auch die »absichtlichen«, die thematischen Motive noch im allgemeinen weniger ausgeprägte Formen haben). In den niederländischen Schulen und vollends in der italienischen Vokalmusik des 16. Jahrhunderts fehlen Entwicklungsmotive keineswegs, aber immerhin treten sie weniger zahlreich und weniger plastisch hervor als später mit der Entwicklung einer instrumentalen Polyphonie; das liegt aber nicht nur an der geringeren Beweglichkeit der menschlichen Stimme, sondern an der ganzen musikalischen Grundempfindung, welcher der Klang von vornherein als etwas schwebendes, erdgelöstes erschien; es bildeten sich auch in der Tat mehr die vielfachen schwebenden Motive, weniger die einer drangvollen Energie heraus, denn auch ansteigende und sinkende Bewegung wahren dort gelösteren Charakter, der sich dabei bis zu großer Ekstatik steigern kann. Ferner war die Motivbildung vielfach durch Textworte bedingt, was freilich auf längere Strecken ein Durchdringen von Entwicklungsmotiven nicht hindern kann, wie dann die vielen Textwerke der Polyphonie vom 17. und 18. Jahrhundert in weit höherem Maße beweisen. Wesentlicher bleibt, daß mit der Periode der älteren Vokalmusik die ganze Dynamik erst allmählich in Entwicklung kam, die dann die triumphale Beweglichkeit instrumentaler Polyphonie auslöste.

# PHILIPP JARNACH

## EIN BIOGRAPHISCHER UND STILISTISCHER BEITRAG ZUR GESCHICHTE DER JÜNGSTEN MUSIK

VON

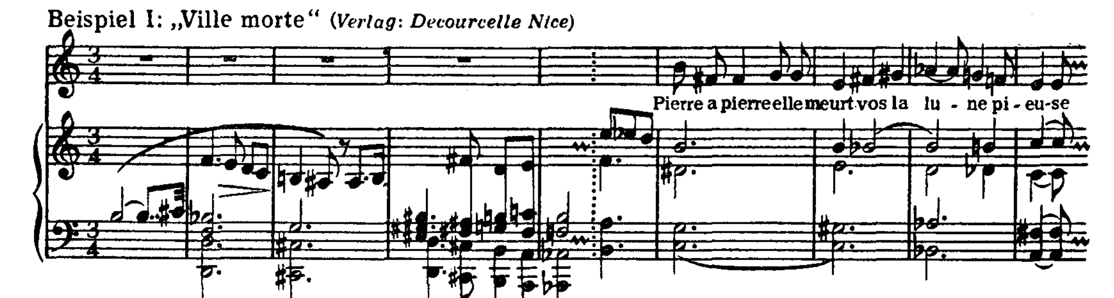
KURT HERBST-KÖLN

Jeder Maler muß bei Beginn eines Porträts darauf achten, seiner Zeichnung einen passenden Hintergrund zu geben, um nach zutreffender psychologischer Erkenntnis die Wesensmerkmale der Person hervorzuheben oder im ganzen Bilde zerfließen zu lassen. Die gleiche Aufgabe besteht für eine biographische Skizze, die ihren geeigneten Hintergrund in der »Zeit« der betreffenden Persönlichkeit findet. Diese Gedanken sind auch der vorliegenden Arbeit zugrunde gelegt und für diese etwa so formuliert: Es gibt Musiker, speziell Komponisten, die einer Zeit etwas sagen können, die deshalb von

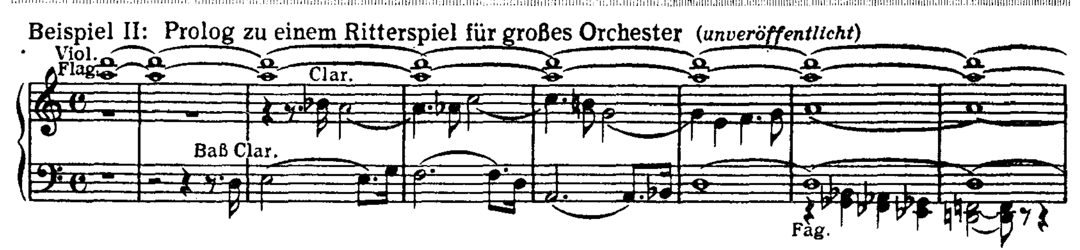
dieser gebraucht werden; es gibt wiederum Komponisten, deren geistige Lebenshaltung durch eine »Zeit« passiv bestimmt wird. Welcher Gruppe Jarnach zugehört, wird sich im folgenden erweisen.
Ich lernte Philipp Jarnach kurz nach seiner Ernennung zum Professor und Leiter einer Kompositionsklasse an der Kölner Musikhochschule kennen.
Es waren die Jahre 1926—1927, die — musikalisch betrachtet — in der Folge der Nachkriegszeit durch die Vielfältigkeit der Richtungen und durch die Merkmale stilistischer Unsicherheiten die Unebenheit des musikalischen Niveaus erkennen ließen. »Atonal« hieß das Losungswort, dessen Bedeutung in Schrift und Notenbild oft mehr in der Richtung nach einer gewissen Antitonalität umgeprägt wurde. »Linearität« sollte begrifflich eine bestehende Zuchtlosigkeit legitimieren. Modern — gleichbedeutend mit »Gegenteil von gestern« — war das gesuchte Prädikat der Zeitgenossen. Bisher geltende Regeln wurden gern negiert. Das Fehlen eines bestimmten Kriteriums zur Beurteilung musikalischer Arbeiten wirkte sich in einer Art Komponisteninflation aus. Der Funke des Modernseinwollens sprang auch auf breitere Kreise über: Aus dem musikalischen Prozeß bildete sich ein überwiegend sozialer; die Idee einer neuen Musik wurde zum gesellschaftlichen Mittelpunkt. Eine solche Welt akzeptierte die neue Tonsprache als Ausdrucksform des »köstlichen Witzes«. Die Impotenz der meisten, einen langsamen Satz schreiben zu können, führte notgedrungenerweise zu einer Programmformulierung: Sachlichkeit um jeden Preis und Interpretation des musikalischen Vorganges als motorische Bewegung. Jeder Aktion folgt die Reaktion. Überflüssig deshalb, davon zu reden, daß auf der anderen Seite Hüter bisheriger Anschauungen aufstanden, die ihrerseits Formen des persönlichen musikalischen Denkens fälschlicherweise mit dem eigentlichen Ideengehalt der Musik verwechselten und gleichsetzten. So fanden sich zwei Parteien vor mit der Parole: Tonal oder atonal!
Jarnachs Stellung zu diesen Fragen ist eine erfreulich eindeutige und bestimmte. Er wird in Aufsätzen und Lexicis Autodidakt genannt. Vielleicht liegt hierin der Ausgangspunkt seiner Vorurteilslosigkeit auch den Zeitfragen gegenüber. So ist dadurch sein Werdegang bestimmt: Sich frei zu machen, ebenso von den zeitgebundenen Vorurteilen einer Geburt, wie von einer durch das Milieu bedingten Welt- und Musikanschauung, um sich einen Standpunkt aus eigener Kraft zu erarbeiten.
Philipp Jarnach wurde 1892 in Noisly (Frankreich) als Sohn des spanischen Bildhauers Esteban Jarnach geboren. Er besuchte die Volksschule und wurde schon in frühester Jugend von seinem Vater, einem großen Musikliebhaber, in der Musik unterrichtet. Die einzige Ausbildung von fachlicher Seite erhielt er vom 14. Jahre ab in Paris bei Risler (Klavier) und Lavignac (Harmonie). In Paris, wo er seit 1907 mit wenigen Unterbrechungen lebte, lernte er ferner Amalie Streicher kennen, mit der er sich 1914 vermählte.

Bei Ausbruch des Krieges siedelte er nach der Schweiz über. Jarnach mußte auch im neutralen Lande Kriegsnot erleben. Aus Paris, der gesellschaftlichen Musikstadt, herausgerissen, vom Verleger Durand verlassen, gezwungen zur Korrepetition und zum Stundengeben, blieb ihm wenig Zeit und Kraft zum Komponieren übrig. Das Jahr 1917 brachte ihm eine Stellung als Theorielehrer am Züricher Konservatorium und schenkte ihm gleichzeitig die vielbedeutende Freundschaft mit Busoni. 1921 zog er nach Berlin und wurde dort 1924 Mitarbeiter und Musikreferent am Berliner Börsencourier. Im Jahre 1926 erfolgte seine Ernennung zum Professor und Leiter einer Kompositionsklasse an der Kölner Musikhochschule.
Mit der Nennung Paris—Zürich—Berlin als Lebensetappen sind die musikalischen Entwicklungsphasen umrissen. Das Werden der Jarnachschen Klangwelt können wir unter den Gesichtspunkt stellen: Klangvorstellungen *in* Linien auszudrücken und *durch* Linien zu verlebendigen. Ein solches Gestalten setzt immer ein Klangmaterial voraus, das jeder Komponist erst einmal erwerben muß. Es beweist sich bei dieser Betrachtung Jarnachs Charakterstärke, die ungeachtet irgendwelcher Modeeinflüsse konsequent zur Eroberung einer geordneten Klangwelt geführt hat.

Beispiel I: „Ville morte" (*Verlag: Decourcelle Nice*)




Das erste Beispiel ist ein Zitat aus der ersten gedruckten Komposition, die der Sechzehnjährige geschrieben hat. Hier zeigt sich einmal der zeitgebundene Ausgangspunkt seiner Klangvorstellungen, eine Harmonik, deren Logik auf den fortgesetzten Kadenzierungsformeln T—S—D—T beruht. Dabei fallen aber schon sehr wesentliche Stilmerkmale ins Auge: Verkürzte Modulation und modulatorische Melodik. Der Pariser Unterricht scheint (im Hinblick auf das eben erwähnte Beispiel) den Schüler mehr gehemmt als gefördert zu haben. Die ersten bei Durand erschienenen Arbeiten zeigen die Klangwelt auf die akademische Form des funktionalen Geschehens beschränkt. In der letzten Pariser Zeit und in der seines Schweizer Aufenthaltes (bis zirka 1916) treten wieder deutlich die schon oben skizzierten Stilmerkmale hervor: Auflockerung des Tonalitätskreises und eine schnellere, Formeln vermeidende, harmonische und melodische Modulation. (Vergleiche Lieder, Verlag Schlesinger.)



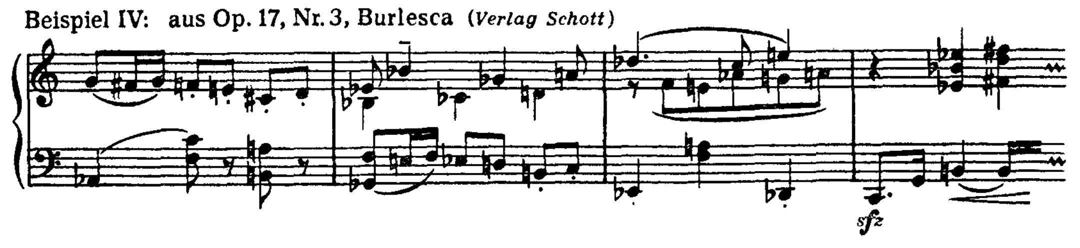
Beispiel II: Prolog zu einem Ritterspiel für großes Orchester (*unveröffentlicht*)

Unser zweites Beispiel ist dem 1915 komponierten unveröffentlichten »Prolog zu einem Ritterspiel für großes Orchester« entnommen. Sehr auffällig ist hierbei die durch thematische Stimmführung erreichte Querständigkeit.
1916 lernte Jarnach Ferruccio Busoni kennen. Das Busoni gewidmete Streichquintett weist deutlich die Einflüsse des Freundes auf: Das bisherige Funktions*kleid* ist abgelegt, die Klangfolge bringt neue Beziehungen, die wohl den Sinn funktionaler Vorstellung weiter erkennen lassen, aber neue *Formen* des Funktionsgeschehens hinstellen.

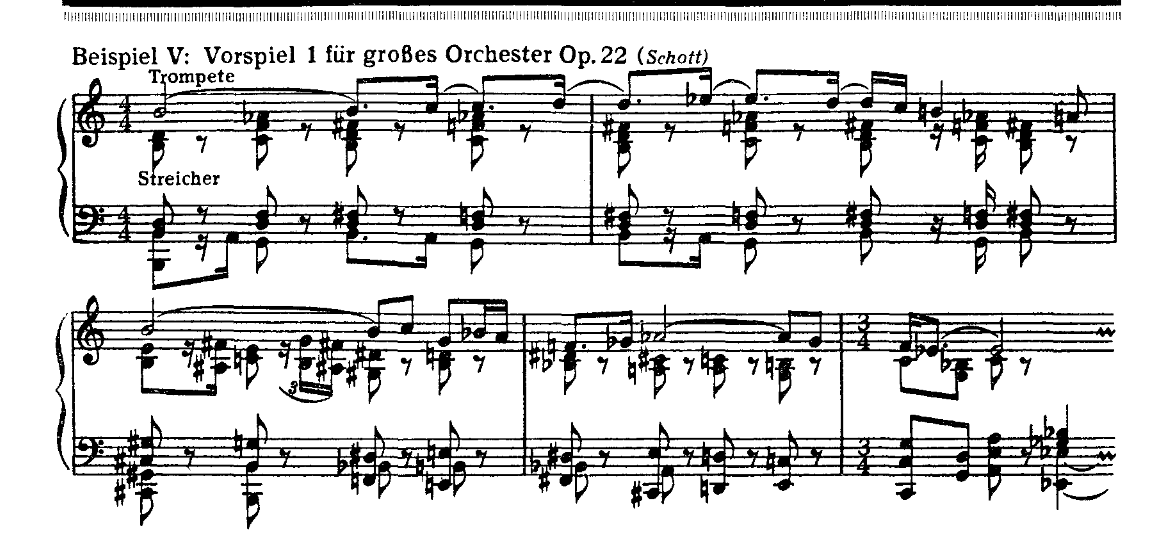


Beispiel III: aus dem Quintett für 2 Violinen, 2 Bratschen u. Violoncello Op. 10 (*Verlag Schlesinger*)

Die erste Geige bewegt sich im Beispiel 3 in einem spezifischen c-moll, das aber in seiner Verbindung mit anderen Tonkreisen eine Neubildung der Skala durchblicken läßt. Die ebenso verwandten anderen Stimmen ergeben im Zusammenklang eine Klangstrecke c-moll — g ... (als umschriebene Dominante). Das funktionale Geschehen ist stark dominantisch; jedoch weicht das gesamte Akkordbild von dem bisherigen Funktionsschema ab.
Wir haben es hier und besonders bei allen weiteren Beispielen keineswegs mit einer spezifischen Atonalität zu tun, sondern finden alle Akkorde harmonisch aufeinander bezogen. Durch Stimmführung entsteht eine melodische und akkordliche Modulation, die den tonalen Kreis erweitert und diesen durch ständiges Verbinden mit neuen Tonkreisen auflöst. Das neue Klangbild wird heute nun nicht mehr als kompositorischer Vorgang erkannt, sondern als fertiges Ergebnis wahrgenommen und mit »atonal« bezeichnet.



Beispiel IV: aus Op. 17, Nr. 3, Burlesca (*Verlag Schott*)

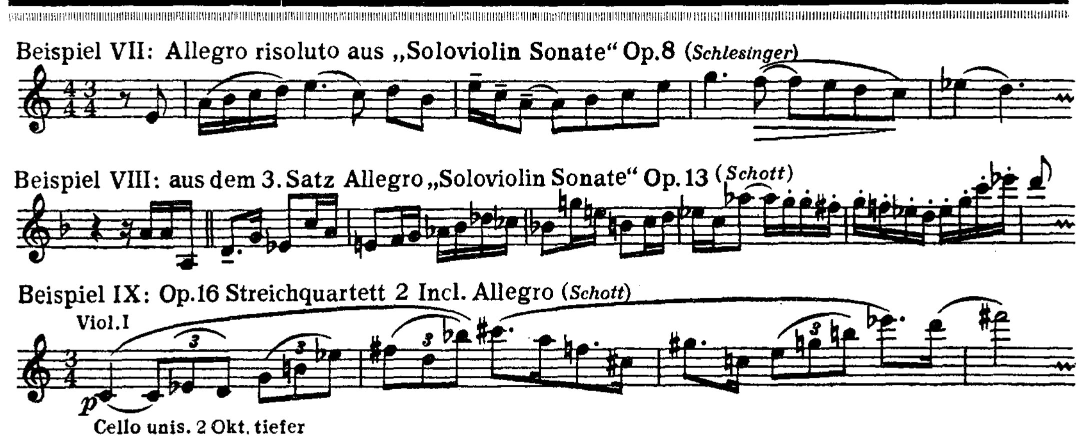


Beispiel V: Vorspiel 1 für großes Orchester Op. 22 (*Schott*)


Beispiel VI: aus „10 kleine Klavierstücke" Nr. 1 (*Schott*)

Die Notenbeispiele 4, 5 und 6 skizzieren die Weiterentwicklung Jarnachs. Zwischen Zürich und Berlin (Köln) liegen keine Wesens-, sondern nur Gradunterschiede. Jarnach baut seine Klangvorstellungen immer mehr zur eigenen Klangwelt aus. Das Orchestervorspiel (Beispiel 5) stammt aus dem Kölner Schaffenskreis. Die zehn kleinen Klavierstücke (Nr. 6) charakterisieren sich besonders dadurch, daß sie die Vierklangsharmonik in Grund- und Haupttönen erkennen und darstellen. (Es handelt sich natürlich seitens des Komponisten um einen unbewußten künstlerischen Vorgang, der, wie überall, nachträglich seine theoretische Bestätigung finden kann resp. muß.)

Wenn wir eben von dem Einfluß Busonis gesprochen haben, wollen wir jetzt die Grenzen dieser Beeinflussung feststellen. Was Busoni mehr oder weniger akkordlich beschränkt hatte, vollzieht sich bei Jarnach konsequent, auch auf melodischem Gebiet. Busoni versperrte sich sozusagen den Weg zur »kadenzfreien« Melodie durch Umdeutung und kadenzierende Bindung der Linie im Sinne der bisherigen Kadenz*form*. Jarnach dagegen beweist in seinen Werken, daß die melodische und harmonische Schreibweise nur Darstellungsformen ein und desselben Klangbildes sind.




Die angeführten Beispiele 7, 8 und 9 rechtfertigen diese Anschauung. Sie weisen die gleiche Substanz auf, wie sie sich vorher harmonisch aus den Zitaten 2, 3 und 4 (5) ergeben hatte*).

Wir haben bisher überwiegend die Entwicklung des Klangmaterials beschrieben und damit nur eine Seite des Komponisten dargestellt. In Ergänzung hierzu sieht Jarnach in der Klangwelt eine Substanz, ein zeitliches Material, um damit überzeitliche Gedanken in der Musik auszudrücken. Deshalb kann er Bach, in dem er die harmonische Erfüllung der Polyphonie erkennt, und Mozart, der für ihn der kontrapunktliche Ausleger einer primär empfundenen Harmonik ist, ungemein lieben. Das Klangmaterial ist beiden Großmeistern in der Funktionsvorstellung T—S—D—T gegeben (bei dem einen latent, bei dem anderen primär); die Kunst beider liegt in der Überzeitlichkeit musikalischer Gedanken und Formen.

Damit kommen wir zum Wert der Jarnachschen Musiktheorie, die wir aus seinen Kompositionen ableiten können: den Sinn alter Regeln immer wieder neu zu erfassen. Achtsamkeit bei Tonwiederholungen, Umkehrungstechnik auch in der Vierklangsharmonik, Berücksichtigung der Dissonanzwerte (die immer von einer Zeit relativ bestimmt werden) u. a. zeigen eine musikalische Feinfühligkeit, die als solche natürlich nur instinktiv und intuitiv, keineswegs verstandesmäßig sein kann.

Jarnachs Formbegabung ist derartig, daß er auf ein Formschema von vornherein verzichten kann. Seine Stellung zur »Programmusik« ist insofern bejahend, als er unter einem Programm eine Anregung verstanden haben will, nicht etwa eine Projizierung der Alltäglichkeit in die Kunst. (Vergleiche Morgenklangspiel, op. 19.)

Jarnachs Instrumentation hebt sich deutlich von der »Schwarz-Weiß-Kunst« der letzten Jahre ab. »Wozu einer Klarinette ein so wesentliches Gewicht beimessen, wenn sie nur eine Oktavkoppelung von Geige und Flöte her-

*) Der Verfasser dankt den Verlagen Schlesinger-Berlin und Schott-Mainz für die freundliche Überlassung der Jarnachschen Werke.

stellen soll? Es kommt erstmalig darauf an, sie in diesem Fall stilrein in das gesamte Klangbild einzuordnen. Suche man mir das Ohr, das fünf selbständige Stimmen zu gleicher Zeit ‚getrennt' hören kann!«

Seine Stellung zur sogenannten Sachlichkeit sei etwa so wiedergegeben: er ist so weit sachlich, als jede Note bei ihm zum Thema und jeder Klang zu *einer* Klangwelt gehört. (Vergleiche hierzu Violinsolosonaten op. 8 und 13); sachlich weiter darin, wenn es gilt, Einfälle auszuschalten, die nicht organisch zum Thema gehören. Sachlichkeit als Programmgegensatz zu Romantik entspricht nicht seiner Empfindungsart. Romantik bedeutet für ihn echte Empfindung, nicht sichgehenlassende Empfindsamkeit.

Musikalische Schönheit offenbart sich ihm in der Einheitlichkeit, in der stilechten Folgerichtigkeit des musikalischen Vorgangs.

Linearität und Harmonik sind ihm, wie oben schon gestreift, Erscheinungsformen *eines* Klangbildes. »Wo dieses fehlt, sollte man daher nicht von Linearität reden.«

Der Musiker fängt mit den Menschen an. Menschliche Disziplin (gleich Zucht des Charakters und Willens) bestimmt den Künstler. Jeder künstlerische Vorgang erscheint ihm dann vollwertig, wenn das Unbewußte nachträglich durch das Bewußtsein bestätigt wird. Gerade auch für den Künstler sieht er den Freiheitsbegriff nicht in der ungestraften Willkür, sondern in dem Vermögen, jederzeit etwas tun, aber auch lassen zu können, wenn das Kunstwerk es fordert.

Jarnachs gedruckte Werke stellen nur einen kleinen Teil seines Gesamtschaffens dar: »Komponieren ist für mich Nachgehen und Erfüllen eines inneren Triebes. Ich ziehe erst dann meine Mitwelt hinzu, wenn es sich um die Lösung einer neuen Form, eines neuen Werkes handelt. Ich verlange auch von ihr den künstlerischen Menschen, der immer ‚neugierig' sein soll.«

Seine Gabe, sich ständig einem Kunstwerk unterordnen zu können, offenbart sich nicht nur in der Vollendung und Bearbeitung fremder Werke (Busonis Faust; Sonaten nach G. Platti), sondern beweist sich auch in seinem Auftreten als Interpret am Pult und Flügel.

Was den Musiker und Menschen bestimmt, sei nochmals zusammengefaßt: Wir Menschen haben eine mehr oder weniger umfassende Phantasie, in der wir endlos und formlos schwärmen. Jeder Mensch könnte deshalb Künstler werden. Jedoch bestimmt den wirklichen Künstler ein zweites Moment: der kontrollierende Verstand, der im Schaffen eines Meisters mehr oder weniger klar bewußt die Einfälle prüft. Die Phantasie stellt sie hin, der Verstand stellt sie hinaus, er wählt sie aus.

Dies ist der Wille zur Objektivierung des immer eigensten Ich, das Streben zur Überpersönlichung.

# GRUNDRISS ZU EINER NEUEN HARMONIELEHRE

VON

HUGO HERRMANN-REUTLINGEN-WIESBADEN

»Das Kriterium für den Wert und den Rang eines Kunstwerkes ist darin zu suchen, *ob es die Natur nachahmt.* Freilich nicht die Dinge der Natur, die natura naturata, sondern den Schöpfungsakt der Natur; und daher haben auch die Werke der Kunst in ihrer Gegenständlichkeit durchaus nicht die Nötigung, den Gegenständen der Natur zu gleichen: nur den Stempel der Natur müssen sie tragen, und daher gibt es auch in der Tat objektive Kriterien dafür, ob ein Kunstwerk gut ist oder schlecht; nur darf man sich nicht vermessen, sie mit der heutigen Wissenschaft ergründen zu wollen.« *Hans Blüher*

Die Harmonielehre kann nicht nackte Wissenschaft allein sein, wie sie es unter den Händen einer modernen Musikwissenschaft zum Teil zu werden droht, sondern sie muß ein tieferes Schauen — *besser: Hören* — sein, zwischen Subjekt und Objekt schwebend und erlebend.

Der *Ton,* die fundamentale Erscheinung einer Lehre der Harmonie, *ist Organismus,* wie jeglicher schöpferische Ausdruck der Natur überhaupt. Die Wissenschaft hat das physikalische Wesen des Tons und seiner natürlichen Gesetze erforscht, sonst nichts. Man hat auch Beziehungen zu den Werken der Tonkunst gesucht und gefunden. Die Genialität jedoch hat immer wieder solche aufgezeigten Beziehungen und scheinbaren Gesetze aufgelöst und erweitert.

Eine Harmonielehre des vorigen Jahrhunderts führte den Begriff vom Klang, fundiert auf dem Terzenaufbau des Grundakkords, bis in die letzten Verästelungen des doppeltverminderten Septakkordes und übermäßigen Dreiklanges hinein in die Chromatik und Enharmonik. Aber innerhalb der Grenzen dieser Anschauung und Entwicklung war der Ton Organismus geblieben: von Mozart bis Reger jedoch in absteigender Wertkurve.

Über die Kulmination der »Tristanmusik« hinweg stürzte diese Anschauung hinab in die Theorie Arnold Schönbergs, der die Harmonielehre mehr in einzelnen kompositionellen Erscheinungen vorwärts gebracht hat als in der Theorie. Seine Theorie ist eigentlich nur die konsequente Weiterführung zum unabwendbaren Ende jenes oben erwähnten Entwertungsprozesses — also letzte Entorganisierung des Tons: scheinbare Entmaterialisierung.

Da die Natur und Kunst nichts als organisches Abbild — organische Erscheinung — des Göttlichen ist, so kann das Material der Kunst — so der Musik — nicht anders geformt sein als in innigem Zusammenhang, in vollkommener Einheit mit der Organik des Kunstwerkes. *Der Ton ist eine organische Erscheinung der Natur in der Musik.*

Es kann keine zufällige harmonische Beziehung polyphon verlaufender Melismen geben; in irgend eine solche Beziehung treten sie auch im Unabsichtlichen. Das Unabsichtliche, so sehr es aber den naiv schaffenden Künstler anlocken mag, ist ein Irrweg der Kunst. Kunst ist kein unbeabsichtigter Zufall, ebenso wie die Natur es nicht sein kann: Beide sind beabsichtigter Ausdruck eines Schöpferwillens. Jedoch die Wirkung des echten Kunstwerkes ist von solch faszinierender Selbstverständlichkeit nur in Erscheinung getretener Zufälligkeit, daß man an eine Absichtslosigkeit des Schaffenden glauben möchte.

Wenn man nun noch das Material der Kunst (in der Musik u. a. den Ton) einer solchen angenommenen, uns lockenden Absichtslosigkeit aussetzt, dann befindet man sich auf doppeltem Irrweg, der ins Uferlose führen muß. Die atonale Musik ist dieser Irrweg, wenigstens in Beziehung auf den »organisch entwerteten« Ton. Das haben die meisten modernen Theoretiker und Komponisten inzwischen eingesehen. Doch niemand hat die Lehre vom »Ton« einer neuen Musik aufgestellt.

Unwesentlich ist jetzt vor allem der Streit über bichromatische und andere Systeme; wesentlicher schon der alte Streit um das natürliche und temperierte Stimmungsphänomen unserer abendländischen Musik. Am wichtigsten erscheint mir aber das *Problem des organischen Tons.*

An der Zahlenreihe $8^1$, $5^4$, $3^6$, $7^2$ lesen wir die Obertöne*) in ihrer Intervallgröße zum Grundton leicht ab. Die Begriffe Grundton und Oberton sind uns geläufig. Sie stammen aus der visuellen Anschauung, und bekanntlich haben wir für oben und unten (Grund), hoch und tief in der Musik keine eigentlichen, das Ding wirklich erfassenden Begriffe. Nur über das Auge empfindet man den hohen Ton eben als hoch. Man könnte ebenso gut einen hohen Ton als Vordergrund, einen tiefen Ton als Hintergrund empfinden, doch auch diese begriffliche Fixierung entspricht wieder nicht der Wirklichkeit. Wenn wir unsern Gehörsinn kontrollieren, können wir weder von einem Grundton noch Oberton sprechen, besser wäre schon *Zentralton* und *Kreisungston,* welche Begriffe ich hier nur vorläufig einführen möchte.

| 8 5 3 7 | 2 6 4 1 |
|---|---|
| *Positive Obertonreihe* | *Negative Obertonreihe* |

Wenn wir die exzentrischen Wellenkreise des schwingenden Wassers oder der schwingenden Luft mit den »Obertönen«, ausgehend vom »Grundton« vergleichen, so können wir einen der Größe der Entfernung vom Zentrum entsprechenden graduellen Unterschied der Stärke ihrer Beziehung zu ihm bemerken: Beziehungsstärke umgekehrt der Entfernung.

Je »weiter« also ein Oberton vom Grundton entfernt ist, desto beziehungs-

*) Einzig mögliche Aufteilung der temperierten Intervalle.

loser zu diesem wird er dem Ohr erscheinen, bis er die Schwelle des Bewußtseins der Beziehung überschreitet, in keine oder eine neue solche eintretend.
Nachdem die frühe abendländische Musik (auch andere alte Musikkulturen) zuerst das Oktav- und Quintenintervall als Konsonanz benutzten, tastete man sich langsam über die anfänglich noch dissoniernde Terz zum konsonierenden Terzenklang fort, der im Septimenklang (Akkord) die Dissonanz wieder erreichte (siehe positive Reihe). Die Wendung zur Septime führte rückwärts (siehe negative Reihe) über die Sekunde (Non = Secunde) zur Sexte (Debussy), Quarte (Schönberg u. a.) zurück zum Grundton.
*Ein Klang aber muß sich nicht gerade allein aus Terzen aufbauen lassen* — es ist wohl ein wichtiges musikhistorisches Ereignis : Die klassische und romantische Musik mit der Basis des Terzenklanges — *sondern er kann sich aus allen Intervallen der Obertonreihe beliebig gruppieren. Je beziehungsloser diese Intervallgruppierungen als Klangkomplexe zum Grundton (Zentralton) sind, desto größere Spannung — desto dissonierender die Wirkung.*
Die Lage der Grenze zwischen Konsonanz und Dissonanz hängt aber einerseits vom Zeitempfinden wie auch andererseits von der ganzen harmonischen Organik des einzelnen Musikstils ab.
*Hier setzt eine weitausgedehnte Theorie dieser Grundsätze ein, mit der sämtliche harmonischen Erscheinungen der Musikgeschichte erklärt und erhellt werden können.*
Die klassische Musik vermochte die Spannung der Klänge auf eine einfache Formel von Dur (natürlicher Obertonklang mit großer Terz) und Moll (unnatürlicher konstruierter Obertonklang mit kleiner Terz) zu bringen. Dies konnte aber nur mit Hilfe der Harmonien aus den alten Kirchentönen geschehen: jonisch und lydisch zu Dur und dorisch und phrygisch zu Moll werdend. Der Mollakkord war ein historisch bedingtes und anerkanntes Material.
Zu gleicher Zeit trat dann das wirklich Neue in die diatonische Musik ein: Der Septimenakkord. So schritten die Entdeckungen des Harmonischen weiter bis letztens zu der durch Gebrauch sich erhärtenden Anschauung von der totalen Dissonanz der Septime und Secunde (None). Das temperierte System erreicht jedoch an dieser Grenze sein Ende; andere Möglichkeiten einer Dissonanz gibt es überhaupt nicht mehr.
Die Beziehungsstärke fällt mit der Entfernung des Obertons vom Grundton, dazu tritt aber eine neue konträre Erscheinung: *die Härte eines dissonierenden Intervalls weicht mit ihrer Wegziehung über die Oktav* (aber auch anderer Intervalle) *und weiter.* Die enge Terz klingt dissonierender als die weite Dezime, die Sekunde härter als die None usw.
Am Ende fällt ferner der *Toncharakter**) bei Klangbildungen sehr stark ins

*) Toncharakter ist bedingt im Mitklingen einer entsprechenden Anzahl von Obertönen, Obertongruppen und fremder Töne.

Gewicht, was bei der Harmonielehre viel zu wenig Beachtung fand und dann in der Instrumentierung (auch im Chor) sich als neue — nach den alten Theoriemethoden — gänzlich ungeahnte Schwierigkeit dem Komponisten entgegenstellt. (Das Schema F der bekannten Instrumentiergrundsätze hilft nicht darüber hinweg). Welch wertvolle Studien könnten wir hier an den Werken der Meister machen! — Jeder, der weiterkommen will, muß die Klangorganismen mit seinem Gehör erleben lernen.

Der Ton ist eine Erscheinung der Natur wie irgendjede und hat ebenso deren Wesen. Wer über die Merkmale und äußeren Beziehungen eines Wesens nicht zur Gesamtanschauung seiner Organik vordringen kann — *wird den Urton nicht finden.* Dieser aber ist der Erreger des Schöpfungsaktes. Hier erst trifft der Schaffende auf einen gemeinsamen Grund mit dem anderen Gegenfaktor der Musik — *der Bewegung*)* zusammen, die *Urlinie* (nach Schenker) findend.

Aus ihr erwächst die Architektonik der Musik, die im *Kontrapunkt* die Spannungselastizität und Ausgewogenheit erzeugt und so zum natürlich gearteten Kunstwerk wird.

# JOHANN HERMANN SCHEIN

## *ZUR 300. WIEDERKEHR SEINES TODESTAGES (19. November 1630)*

VON

ERICH H. MÜLLER-DRESDEN

Die deutsche Musik des Frühbarock gipfelt in drei Meistern, deren Genius schon von ihren Zeitgenossen erkannt wurde, in Schütz, Schein und Scheidt. Während die Werke von Schütz und Scheidt in einem ziemlichen Ausmaß für das musikalische Leben der Gegenwart wiedergewonnen worden sind, steht die Persönlichkeit Scheins trotz Arthur Prüfers verdienstvoller Arbeiten und Ausgaben**) vorläufig noch ein wenig im Hintergrunde.

Johann Hermann Schein wurde am 20. Januar 1586 zu Grünhain in Sachsen als jüngstes der fünf Kinder eines protestantischen Geistlichen geboren. Als Siebenjähriger verlor er den Vater und kam nach Dresden, wo er 1599 Diskantist in der kurfürstlichen Kapelle wurde und seinen ersten musikalischen Förderer in dem Niederländer Rogier Michael fand. 1603 kam er der Sächsischen Kantoreiordnung gemäß für vier Jahre nach der Fürstenschule zu

*) Nach Hanslick ist Musik tönende Bewegung.

**) J. H. Schein. Biographie (Leipzig 1895); J. H. Schein und das weltliche deutsche Lied des XVII. Jahrhunderts (Leipzig 1908). — J. H. Schein, Sämtliche Werke, (bisher) 7 Bde. (Leipzig 1901—23); J. H. Schein, 20 ausgewählte Instrumentalwerke zum praktischen Gebrauch. Partitur und Stimmen. (Leipzig o. J.)



PHILIPP JARNACH



JOHANN HERMANN SCHEIN
† 19. November 1630




TITELBLATT ZU »ISRAELS BRÜNNLEIN«
von Joh. Herm. Schein (1623)

Pforta, an der Sethus Calvisius und Erhard Bodenschatz gewirkt hatten. Deren Werke erfreuten sich auch weiterhin lebendigster Pflege durch Scheins Lehrer Bartholomäus Scheraeus und besonders durch den begabten Martin Roth (1580—1610), der dem Jüngling das Attribut: »Ingenium musicum« beilegte. 1608 bezog Schein die Leipziger Universität, um sich den Rechtswissenschaften zu widmen, wandte sich aber bald schon allein der Musik zu und ließ 1609 noch als Legum latorum studiosus als erstes größeres Werk eine Sammlung fünfstimmiger weltlicher Lieder, das »Venuskränzlein« erscheinen, in dem sich auch dem Gebrauch der Zeit folgend, einige Intraden, Galliarden und Kanzonen vorfinden. Als das Kurfürstliche Stipendium Scheins abgelaufen war, nahm er Hauslehrerstellungen an. 1613 wurde er Erzieher und Direktor der Hausmusik bei Gottfried von Wolfersdorf, dem Schloßhauptmann von Weißenfels. Dort wird er mit seinem nur ein Jahr älteren, großen Kunstgenossen Heinrich Schütz jene Freundschaft geknüpft haben, der Schütz in seiner Parentationsmotette (Das ist je gewißlich wahr) ein unvergängliches Denkmal schuf. Von Weißenfels führte Scheins Lebensweg nach Weimar, wo er 1615 Hofkapellmeister Johann Ernsts d. J. wurde. Schon im folgenden Jahr trat er dann als Nachfolger von Sethus Calvisius (1556—1615) die Stelle an, die er bis zu seinem Tode bekleiden sollte: das Thomaskantorat zu Leipzig. Er starb, ein Opfer der Schwindsucht, am 19. November 1630.

Schein war zweimal verheiratet; in erster Ehe mit Sidonie Hösel aus Grünhain († 1624), in zweiter mit Elisabeth, der Tochter des Malers Johann von der Perre. Je fünf Kinder entsprossen den beiden Ehen, aber nur zwei Söhne überlebten den Vater. Von ihnen erkor sich Johann Samuel die Musik zum Lebensberuf, wurde 1644—1646 Organist in Bautzen und lebte später in ärmlichen Verhältnissen in Leipzig.

Das Schaffen Johann Hermann Scheins erstreckte sich auf weltliche und geistliche Musik, auf vokales und instrumentales Gebiet. Gleich seinem Zeitgenossen Schütz und Scheidt ist auch er ein zukunftweisender Neuerer, ein Meister, dessen Werk, in einer Epoche der Stilwandlung entstanden, ein Janusantlitz zeigt. Während von Schütz, dem größten der drei Meister, kein Werk lebendig geblieben ist im Zeitenwandel, gehören Scheinsche Melodien von Kirchenliedern zum eisernen Bestand unserer Gesangbücher. (Auf meinen lieben Gott; Mach's mit mir, Gott, nach deiner Güte; Zion klagt mit Angst und Schmerzen). Sie standen in dem Werk, das Scheins Namen volkstümlich erhielt, dem »Cantional« von 1627, das ein Jahrhundert in Sachsen Geltung hatte und erst von dem pietistischen »Geistreichen Gesangbuch« Freylinghausens verdrängt wurde. Von den darin enthaltenen 286 deutschen und lateinischen Kirchenliedern mit zum Teil doppelten Tonsätzen, die »schlicht kontrapunktweis« mit Continuo gesetzt sind, stammen 43 textlich und 57 musikalisch von Schein. Die feinsinnige Harmonisation und die mit

sicherem Blick für das Wertvolle getroffene Auswahl aus dem Liedgut der evangelischen Kirche haben dem Werke seine Bedeutung gegeben. Von Scheins übrigen geistlichen Werken seien neben den zahlreichen Leichengesängen (darunter sieben auf seine eigenen Kinder) das »Cymbalum Sionium« (1615), eine Sammlung von 30 Motetten (fünf- bis zwölfstimmig) im Stil Hans Leo Haslers, aber im Empfinden differenzierter, genannt. Ferner die »Opella nova« (1618, 1626), stilistisch an Viadanas Concerti anknüpfend, die Schein als Melodiker großen Formats zeigen, der die Sprachmelodie im Spiegel seines lebendigen Temperaments künstlerisch zu gestalten vermochte. Und schließlich die »Fontana d'Israel« (1623) 26 Gesänge (fünf- bis sechsstimmig) in »sonderbar anmuthiger Italian Madrigalischer Manier«, vielleicht das beste seiner geistlichen Werke. Sie sind das Parallelwerk zu den schwungvollen »Diletti pastorali« (1624), die ebenso wie die auf das Sololied hinweisende, freilich noch dreistimmige »Musica boscareccia« (1621, 1626, 1628) — im Gegensatz zu dem noch stark unter Haslers Einfluß stehenden »Venuskränzlein« (1609) — den Generalbaß heranziehen. In diesen späteren Werken dringen virtuos-konzertante Stilelemente in den Chorsatz ein. Das pastorale Milieu der weltlichen Werke bringt neue, dem Italienischen abgelauschte Momente in die deutsche Barockmusik. Erwähnt sei auch noch der forsche »Studentenschmauß« (1626), nach Paul Flemings Worten das seiner Zeit volkstümlichste Werk Scheins. Auf instrumentalem Gebiet hat Schein dadurch Bedeutung erlangt, daß er die viersätzige Variationensuite Paul Peurls auf fünf Sätze (Paduane, Galliarde, Courante, Allemande, Tripla) erweiterte. Sein »Banchetto musicale« (1617), dessen kraftvolle Männlichkeit sich in den kühnen Paduanen auslebt, während sein melodischer Reichtum sich in den volksliednahen Allemanden verströmt, zeigt sowohl Einfluß der Vergangenheit, aber auch den neuen Individualismus des Barock. Wenn auch Schein, der in vielen Beziehungen als Vorläufer von Schütz angesprochen werden muß, im Schatten dieses Titanen steht, so ist er doch durch seine Erdnähe und durch seine innere Herzenswärme ein Meister, der uns durch viele seiner Schöpfungen noch zu begeistern vermag.

# DEUTSCHE MUSIK UND MUSIKER IN FRANKREICH

VON

LUDWIG FUGMANN-PARIS

Paris steht neben Berlin und Wien im internationalen Konzertleben an führender Stelle. Die Musik ist als einer der bedeutendsten Faktoren zu werten, die dazu beigetragen haben, den Wall, der sich in langen Kriegsjahren zwischen Deutschland und Frankreich aufgerichtet hatte, in aller

Stille zu brechen. Denn gerade die Vorliebe für deutsche Kunst und Künstler ist noch immer in ständigem Wachstum begriffen. Selbstverständlich ist aber auch das übrige Ausland mit Autoren und Interpreten in den Pariser Konzertsälen vertreten, wenn auch eine unbedingte Vorherrschaft deutschen Musizierens unverkennbar ist.

Man sagt, Musik sei international. Gewiß trifft diese Behauptung zu, wenn wir vorzugsweise die Musikpflege im Konzertsaal oder im Theater ins Auge fassen. Denn die Musikinterpretation an sich wirft keine Probleme auf, spricht keine Gedanken aus, die etwa das Nationalgefühl des Hörers reizen oder gar verletzen könnten. Eher schon sind in den Werken der Komponisten selbst und hier insbesondere in den klassischen Werken und in den Schöpfungen der Romantiker gewisse volksnationale Inhaltswerte und Eigenheiten nicht wegzuleugnen. Wenn wir die harmonischen und rhythmischen Gehalts- und Wesenswerte einer Anzahl von Kompositionen vergleichen, so werden wir eine Reihe gleichartiger Merkmale bei den Kompositionen von Autoren desselben Landstriches oder Landes herauszufinden vermögen. In der Praxis hat sich nun auf Grund dieser Tatsachen ein Begriff »Deutsche Musik« gebildet, der naturgemäß Werke schöpferischer Künstler unserer weitesten Heimat umfaßt.

Eine führende französische Tageszeitung vergißt nicht, von Zeit zu Zeit ihre Leser auf eine angebliche Schwerfälligkeit des Konzertierens, die den deutschen Musik-Interpreten anhaften soll, hinzuweisen, während die französische Art des Musizierens eine viel impulsivere, temperamentvollere und leichtere sei. Ich muß dem Vater dieser Gedanken, einem der ersten Pariser Musikkritiker, darin zustimmen, daß ein prinzipieller Unterschied in der Art des musikalischen Vortrags der beiden Nationen festzustellen ist. Nur möchte ich statt der »deutschen Schwerfälligkeit« und des »französischen Temperamentes und Impulses« die Begriffe »Gewissenhaftigkeit« und »Sorglosigkeit« gegenüber dem Werkwillen der Komponisten gesetzt wissen. So kann man denn auch gerade in Frankreich hinsichtlich der Musikpflege von einer charakteristischen deutschen Eigenart sprechen.

Am stärksten tritt die Bedeutung deutscher Musik in Frankreich in Oper und Operette zutage. Im Spielplan der beiden Opern von Paris, der Großen Oper und der Opéra Comique, sind deutsche Komponisten in verhältnismäßig geringer Anzahl vertreten. Außer *Wagners* »Tannhäuser«, »Lohengrin«, »Walküre«, »Tristan und Isolde« und »Rosenkavalier« von *Strauß* waren keine deutschen Werke im Opernrepertoire zu finden. Die Aufführungen der genannten Tonschöpfungen stellten aber unstreitig Höhepunkte der Saison dar, und das um so mehr, als vielfach deutsche Gäste, ja ganze deutsche Ensembles in der französischen Metropole gastierten. So konnten wir hören Lotte Lehmann, den erklärten Liebling der Pariser Konzertbesucher, Lotte Schöne, Walter Kirchhoff, Theo Strack, ein deutsches Ensemble mit Lotte

Schöne, Rosette Anday, Elisabeth Rethberg, Lauritz Melchior, Kipnis, Schorr, Nissen und Kapellmeister Elmendorff am Pult, die eine hervorragende Tristan- und Walküre-Aufführungen zustande brachten. Auch auf dem Gebiet der deutschen Operette sind sehr achtungsgebietende Erfolge zu verzeichnen. Obenan stehen die Fledermaus-Aufführungen im Theater Pigalle mit dem deutschen Bruno Walter-Ensemble.

Wie deutsche Kunst und Künstler in Oper und Operette qualitativ die Bedürfnisse der französischen Theaterinteressenten bestreiten, so ist ein Konzertbetrieb ohne deutsche Autoren und Interpreten nicht denkbar. Die Anwesenheit deutscher Orchester- und Chorensembles in Paris gestalteten sich zu künstlerischen und gesellschaftlichen Ereignissen ersten Ranges. Die deutschen Orchester forderten geradezu einen Vergleich mit den einheimischen Konzertorchestern heraus, von denen Paris nicht weniger als acht besitzt. Die Wiener unter ihrem jetzigen Dirigenten *Clemens Krauß*, wie auch die Berliner Philharmoniker, die mit zwei hervorragenden Konzerten unter *Furtwängler* in der vollständig ausverkauften Großen Oper die Pariser zur Bewunderung zwangen, bewiesen von neuem die Behauptung von der gehaltvolleren und farbigeren Tongebung der deutschen Ensembles, besonders der Streichkörper gegenüber den auf teilweise respektabler Höhe stehenden Orchestervereinigungen Frankreichs. — Zum zweitenmal seit seinem Bestehen besuchte der Wiener Männergesang-Verein mit 250 Sängern die Hauptstadt Frankreichs. 1900 durfte er als äußeres Zeichen der Anerkennung seiner Leistungen die »Goldene Krone der Stadt Paris« mit in die Heimat nehmen; diesmal hat er mit einem mindestens eben so ehrenden Angedenken Paris verlassen, nämlich mit dem Bewußtsein eines hohen künstlerischen Erfolges. Der Besuch der Wiener Sänger ist nicht nur deshalb interessant, weil der Männergesang in Frankreich als eine so gut wie unbekannte und nicht ernst zu nehmende Kunstgattung gilt, sondern auch insofern, als dieser Chor über alle Mittel verfügt, die geeignet sind, den Hörer in seinen Bann zu ziehen, und der somit durch seine Darbietungen in zwei Konzerten in Paris und mehreren Konzerten in der französischen Provinz sein Auditorium zu einer besseren Meinung bekehren konnte. Wenn wir neben dem einzigen Konzert des Philharmonischen Chores (»Christus« von Liszt), die Aufführung der 9. Symphonie unter *Bruno Walter* mit dem ausgezeichneten russischen Chor anführen und der Konzerte der »Societé J. S. Bach« (Johannespassion, Magnificat, Kantaten von J. S. Bach und Messias von Händel) und des Konzertes des »Erfurter Motettenchors« Erwähnung tun, so ist mit Ausnahme einiger belangloser Kirchenkonzerte die Reihe der Chorveranstaltungen in der letzten Saison vollständig.

In den Programmen der Orchester- und Solistenkonzerte nehmen die Werke deutscher Autoren den weitaus größten Raum ein. Wir denken da in erster Linie an die Veranstaltungen deutscher Künstler mit rein deutschen Vor-

tragsfolgen. Bruno Walter gab mit dem Orchester der »Societé des Concerts du Conservatoire« in drei Abenden einen Beethoven-Zyklus mit *Walter Gieseking* als Solisten. *Franz von Hößlin*, der Leiter des Wagner-Zyklus 1929 im Theatre des Champs-Elysee, dirigierte an zwei Abenden Bruchstücke aus Wagneropern. *Scherchen* wagte eine vollständige Aufführung der »Kunst der Fuge« von J. S. Bach für zwei Orchester, Cembalo und Orgel und gab außerdem ein Sinfoniekonzert mit Werken von *Max Butting* und *Kurt Weill*. *Abendroth* brachte mit dem Pariser Sinfonie-Orchester *Schumann*, *Reger* (Böcklin-Suite) und *Liszt*. *Mengelberg* gab mit seinem Concertgebouw-Orchester einen Beethovenabend und ein Konzert u. a. mit Brahms und Bach. Endlich sah man *R. Denzler*, *A. von Zemlinsky* und *Franz Schalk* am Dirigentenpult. Letzterer brachte mit eigenem Ensemble im Juni Aufführungen von »Fledermaus« und »Zauberflöte«.

Auf dem Gebiet der Kammermusik bemühte sich das *Rosé*-Quartett mit Erfolg um die Wiedergabe klassischer deutscher Meister.

Aus der großen Anzahl deutscher Künstler, die mit teilweise vollkommen deutschen Vortragsfolgen Frankreich nur gastweise berührten, können hier natürlich nur wenige bedeutende Erscheinungen Erwähnung finden. Wir haben oben berichtet von Sängerinnen und Sängern, die auch im Konzertsaal Erfolge buchen konnten. *Onegin* und *Schlusnus* schließen sich der Reihe an. Bei den Instrumentalsolisten läßt die Besuchsliste deutscher Künstler an Vielseitigkeit und Prominenz nichts zu wünschen übrig. *Adolf Busch* und *Rudolf Serkin* erfreuten mit einem deutschen Sonatenabend. Die jugendliche *Erika Morini* bot in seligem D-dur einer intensiv gefesselten Gemeinde Beethovens unsterbliches Violinkonzert. Nicht vergessen sei *Kreisler*, der von vornherein mit einem vollständig ausverkauften Haus rechnen darf. *Wilhelm Backhaus*, *Georg Bertram*, *Frieda Kwast-Hodapp* — um wieder nur wenige von den prominenten Pianisten zu nennen — wetteiferten mit deutschen Werken um die Gunst des Auditoriums.

Es wäre eine falsche Meinung, zu glauben, die französischen Musik-Interpreten würden in ihren Programmen Werken deutscher Komponisten nicht auch den größten Platz einräumen. Die Berücksichtigung deutscher Kunst ist schon dadurch bedingt, daß der Franzose in musikalischen Dingen eine durchaus konservative Einstellung an den Tag legt. Wenn konzertierende Künstler in ihren Vortragsfolgen ein oder zwei zeitgenössische Werke aufnehmen, so tragen sie damit nur dem Verlangen eines geringen Teils der Konzertbesucher und der ausländischen Kritik, die in Frankreich ein hohes Ansehen genießt, Rechnung. So ist es verständlich, daß der Konzertgeber aus Mangel an geeigneten zugkräftigen einheimischen Werken zu den hier so sehr beliebten deutschen Klassikern und Romantikern zurückgreifen muß. In den überaus zahlreichen Pariser Orchesterkonzerten nehmen Beethoven, Wagner, Haydn, die deutschen Romantiker, Mozart, Liszt und Richard

Strauß, weniger Bach und Brahms, den größten Raum ein. Besonders dem Dirigenten des Orchestre Philharmonique de Paris, *Pierre Monteux*, gebührt das Verdienst, sein Schaffen besonders der deutschen Musikpflege zu widmen. *Bruckner* ist in Frankreich merkwürdigerweise vollkommen unbekannt. Mit Ausnahme eines kurzen Chorsatzes, den der Wiener Männergesangverein zu Gehör brachte, war der Name Bruckner auf keinem Programm zu finden. In der modernen Musikpflege, soweit man in Frankreich von einer solchen sprechen kann, mußte der deutsche Einfluß naturgemäß deshalb in den Hintergrund treten, weil einerseits die jungen Komponisten ihre Werke selbst zu Gehör bringen, anderseits zeitgenössische Musik, wenn sie nicht Werke von Strauß, Ravel usw., die bei vorzüglicher Darbietung wahre Begeisterungsstürme auslösen konnten, umfassen, im Publikum wenig Resonanz und Anklang findet. Hier war die deutsche Moderne neben den schon erwähnten Werken von Strauß mit *Hindemith, Weill, Butting* und *Thiessen* vertreten.

Die einflußreiche französische Fach- und Tagespresse steht der deutschen Musikpflege, deutschen Solisten und Komponisten erfreulich wohlwollend und vorurteilsfrei gegenüber. Nur wenige kleinere Blätter können sich hier und da Ausfälle mit politischem Anstrich nicht verkneifen. Wie wenig ernst solche Vorkommnisse zu werten sind, zeigt folgende amüsante Geschichte: Passierte es doch vor nicht zu langer Zeit, daß es einem »Musikkritiker« beliebte, sich ein Langes und Breites über die »Kleine Nachtmusik« auszulassen, geistvolle Analysen anzustellen und schließlich zu einem sehr wohlwollenden Urteil zu gelangen. Es war aber gar nicht die Kleine Nachtmusik, sondern eine Haydn-Sinfonie, die der Dirigent infolge einer späten Programmänderung an ihre Stelle treten ließ. Ein anderer bezeichnete eine Zugabe als die Tannhäuser-Ouvertüre, während Furtwängler, um das tobende Publikum zu befriedigen, das Meistersinger-Vorspiel bot.

# TOSCANINI-SILHOUETTE

VON

RICHARD SPECHT-WIEN

Er kommt raschen und doch gezügelten Schritts ins Orchester, wie ein Marquis, der sich in den Löwenkäfig begibt: die schlanke Gestalt innerlich gestrafft, aber mit einer unauffälligen, von selbst verständlichen Noblesse, die sich etwas vergeben würde, wenn sie unruhige Erwartung oder gar Erregung zeigen wollte; das elfenbeinblasse, feingeschnittene Gesicht im Kranz schütterer, grauer Locken, in dem die gedämpft feurigen, wie unter Schleiern brennenden Augen und das pechschwarze Schnurrbärtchen die einzigen dunklen Flecke sind, hat den Ausdruck gleichmütig höflicher Eleganz,

nur die schmalen vibrierenden Nasenflügel deuten auf ungeduldige Abwehr, während er den tobenden Begrüßungsapplaus quittiert. Er dankt artig, aber in dem Ruck, mit dem er sich dem Orchester zuwendet, scheint sich der heftige Wunsch auszudrücken, endlich in Ruhe gelassen zu werden, endlich all dem Konventionellen entfliehen, endlich sein wahres Dasein beginnen zu können. Und nach den ersten paar Takten hat man den doppelten Eindruck: daß hier ein Mensch sich selbst vollkommen abhanden gekommen ist, und: daß er eben jetzt, in dieser Minute, sein eigentliches, wirkliches, vorbestimmtes Leben lebt. Von dem Augenblick an, in dem er den Taktstock gezückt und mit einmaligem, hartem, diktatorisch kurzem Aufschlag das Zeichen zum Beginn gegeben hat, ist es, als ob eine Maske von diesem weltmännisch beherrschten, ein wenig hochmütigen und undurchdringlichen Aristokratenantlitz fiele: es ist ganz verändert, ist aufgeschlossen, fieberisch angespannt, diszipliniert und befehlshaberisch zugleich; die glimmenden Kohlenaugen, deren tiefes Leuchten nichts von ihrer Schwachsichtigkeit ahnen läßt, scheinen auf jeden einzelnen seiner Musiker gerichtet zu sein, die unter dem Zwang dieses Blicks zu willenlosen Instrumenten werden und dabei doch lebendig hingegebene, weit über sich hinaus gesteigerte Menschenseelen geblieben sind. Man hat die Empfindung, daß nur er, nur Toscanini, der Musizierende ist, daß nur er spielt . . . und wirklich spielt er auf diesen Menschen, deren Geigen und Flöten einzig durch seinen Willen erklingen, den er über sie geworfen hat, der sie im Bann hält und sie über alle Grenzen ihrer Fähigkeiten hinaufpeitscht. Er hat gar keine schöne Pose, bedarf keiner der Koketterien des Metiers und dirigiert ohne jede Übernuancierung und ohne all die Kniffe der Luftmalerei: er zeichnet kein Melos, er schlägt einfach Takt, aber in diesem Taktschlagen ist das ganze Melos enthalten, ohne den Luxus »eigener« Auffassung, ohne hinzugefügte Akzente — nur der Wille des Tondichters gilt und wird zur Klangerscheinung. Er bleibt durchaus sparsam und deutlich in der Geste; mehr noch als die Geschmeidigkeit des Handgelenks fällt die Ausdrucksfähigkeit des Ellenbogens auf: er hat oft Bewegungen wie ein Tennisspieler, der einen scharfen Ball nimmt. Nur die rechte Hand befiehlt; die linke ist fast immer in die Hüfte gestemmt und winkt nur hie und da einen allzu sonoren Klang ab. Fast überflüssig zu sagen, daß er, in der unerhörten, jeden Ton transparent machenden Beherrschung der von ihm interpretierten Werke, alles auswendig dirigiert; aber man versteht plötzlich den Sinn der französischen Version »par coeur« . . . nur daß bei Toscanini noch ein »par tête« und »par âme« hinzukommt: sein sprühender Kunstverstand ist ebenso bewundernswert wie sein leidenschaftliches Kunstgefühl und seine beispiellose manuelle Technik. Man spürt: hier ist einer, dem der Begriff der Eitelkeit fremd ist und dem einzig Beethoven und Wagner wichtig sind und nicht Arturo Toscanini. Und: dem die Schöpfung, an die er sich gerade hingibt, in diesem Moment zum Superlativ wird, neben dem

alles andere verschwunden und vergessen ist . . . auch wenn es sich nicht um Werke superlativischen Rangs handelt.

Darin, in dieser Treue, im Dienst am Werk und in seiner ungeheuren Konzentration und Energie, liegt Toscaninis stärkste Wirkung. Er ist eine so einzigartige und faszinierende Musikerpersönlichkeit, daß er es sich ruhig erlauben darf, unpersönlich zu werden und vollkommen hinter dem Werk zu verschwinden. Sein Rezept scheint ja sehr simpel: er führt die Schöpfungen der Meister einfach richtig auf. Das liegt nicht bloß an seinem unfehlbaren Stilgefühl, sondern auch an scheinbar ganz primitiven Dingen, die eigentlich die von selbst verständliche Voraussetzung für jede Dirigentenleistung sein müßten: er weiß nicht nur vom latenten der Musik, er »hat« das jedem Stück einzig gemäße Tempo mit seinen Modifikationen und er bringt mit unerbittlicher Genauigkeit alles zum Klingen, was in der Partitur steht: jeden Notenwert, jeden, auch den unscheinbarsten Akzent, jedes kleine crescendo oder rallentando, jede vorgeschriebene dynamische Schwebung, und nicht das unbedeutendste Zeichen wird übersehen, im Wissen, daß es eben kein unbedeutendes gibt, weil jedes einen Wunsch, ein Klarmachen der Intention des Meisters bedeutet. Was nicht so nachdrücklich betont werden müßte, wenn solche Präzision nicht derart zur Seltenheit geworden wäre; es sind nur die Allerwenigsten, die ihrer fähig sind — ich kann es aus dreißig Jahren der Erfahrung bezeugen, aus hunderten von Konzerten, aus der Kontrolle der mitgelesenen Partitur; ich habe nur verschwindend wenige erlebt, die nicht über viele, allzuviele Vortragsangaben des Werkschöpfers souverän hinweggingen. Hier liegt das Entscheidende; wenn auch nicht das Alleinentscheidende: aber da Toscanini in äußerster Intensität erfühlt, was zwischen den Noten, und alles interpretiert, was in den Noten steht, kommt diese unbeschreibliche Verbindung von inspirierter Korrektheit und zuchtvollem Enthusiasmus zutage, die nur den Erwählten eigen ist. Es ist die Vollendung.

Toscaninis bezwingende Kraft scheint mir von zwei Komponenten bedingt: sie liegt in der Vereinigung und zugleich im Gegeneinanderwirken Wagnerscher und Bülowscher Wesenszüge, vom Willen zur Klarheit und von intuitiver Genialität. Ich weiß nicht, ob Mahlers flammende Dämonie in ihm lebt, ob er ein so elementarer Musikant ist wie Nikisch; wenn er Dämonie hat, ist es jedenfalls eine sehr kultivierte und das Elementare seines Wesens ist unbedingt seinem Künstlerwillen untertan gemacht worden. Einem Künstlerwillen, dem trotz aller hinreißenden, widerstandslos entführenden Leidenschaft jeder Einschlag von Paradoxie fehlt. Er ist ganz willkürlos. Eine Beethovensinfonie unter Toscanini ist ebenso erfülltes Naturgesetz wie ein Kristall.

Ich habe einen Dirigenten in neidischer Bewunderung sagen hören: »Ja, wenn unsereiner so arbeiten und so viele Proben haben könnte!« Der Gute irrt: nie würde er diese Arbeit durchsetzen; gerade darin liegt der Unterschied,

liegt auch das Wahrzeichen der Berufung, daß es nur der Meisterautorität und nur der überragenden suggestiven Kraft gelingt, bei den allzeit bequemen, mißtrauisch auf jede Schwäche, jeden Fehlgriff oder Gehörsirrtum ihres Leiters lauernden und dann sofort gnadenlos renitenten Orchestermusikern ein derartig unersättliches, unermüdliches, rücksichtslos intensives Studium in unabsehbaren Proben zu erreichen. In dieser Fähigkeit zur Menschenbändigung beruht das Wesentliche jeder wirklichen Dirigentenbegabung; ihre Auswirkung im Orchester und im Publikum sind nur zwei Ausstrahlungen derselben Überlegenheit, der konzentrierten Geistesstärke und Empfindungsglut. Sie ist auch Arturo Toscaninis eigentliches Geheimnis.

Wenn er dann geendet hat und ein Orkan des Jubels ihn umrauscht, ist es, als ob er aus der Bezauberung eines hohen oder argen Traums erwachte. Auf seinem Gesicht, dessen Miene wieder allmählich den Ausdruck verschlossener Vornehmheit annimmt, ist noch ein verrinnendes Leuchten wie nach schweren und schließlich erlösenden Krisen. Und wenn er, nach einer unnachahmlich gelassenen Gebärde, mit der er seinem Orchester einen Teil der Ovationen überweist, das Podium verläßt, ist er wieder ganz der Marchese, der aus großen Abenteuern ein wenig ermüdet, ein wenig beglückt, liebenswürdig und unnahbar zugleich, zurück in den Alltag schreitet.

# SCHLAGER

VON

FELIX GÜNTHER-BERLIN

Auch der ernsthafteste Musiker kann an der Amüsier-Musik von heute nicht vorbeisehen. Sie ist mehr als irgend eine künstlerische Äußerung ihrer Tage aus der Zeit geboren, darum ehrlich; sie ist in einem Maß, wie keine populäre Kunst je zuvor, artistisch überlegt und künstlerisch gekonnt, darum bedeutungsvoll. Oberflächlich dahergeredete Schlagworte von der Verrohung unserer Musik durch den Schlager sind sinnlos. Einmal hat man diese Jeremiaden schon immer angestimmt; zum anderen passen sie auf die Schlager-Musik unserer Tage schon gar nicht.

Gewiß, zu allen Zeiten hat es innerhalb der Schlager-Produktion Trivialitäten mindester Gattung gegeben. Das war schon so, als der Schlager noch »Volkslied« hieß, und so manches alte Volkslied kommt jetzt als Schlager wieder an die Oberfläche, weil es eben in seiner Banalität und seiner billigen Romantik dem zeitlosen Geschmack eines naiven Publikums entspricht. Zwei beherrschende Schlager des letzten Jahres: »Der treue Husar« und »Waldeslust« — beide je über 80 Jahre alt — stammen aus dieser Gegend.

Aber davon soll hier nicht die Rede sein, sondern lediglich von dem artistischen Schlager, der tatsächlich mit Talent erfunden und dennoch gekonnt ist. Wir haben immerhin auf dem Gebiet der amüsanten Musik innerhalb der letzten vierzig Jahre Leute mit eigenen und genialen Köpfen gehabt. Die melodischen Krösusse der Dynastie Johann Strauß, die Millöcker, Suppé, Ziehrer haben nicht umsonst gelebt. Sie mußten Schule machen, und ihre Nachfahren bauten in ihrem Stil weiter, gehoben und unterstützt durch nationale Talente (Lehar, Kalman) oder durch geistige Mittel, geschickte Textpointierung, Parodistik, Groteske (Leo Fall, Oscar Straus). Aber man sehe sich bloß die Faktur in den Werken dieser vier Musiker an! Wie ist da konzipiert, sind Steigerungen geführt, sind Finali entwickelt, dramatische Szenen in einer Spannung gehalten, die jeder Oper Ehre macht! Und wie ist da instrumentiert! Man studiere einmal Lehars Technik der Mittelstimmen-Instrumentation oder Kalmans geradezu beispiellose Koloristik. Das wesentlichste Erfolgsmoment im Schlager von heute ist ja die Artistik, mit der er ausgestattet ist. Eine Musik, an die soviel bewußtes Können gewandt wird, ist nicht schlecht und kann nicht durch überhebliche Redensarten erledigt werden. Der ernste Musiker wird vielmehr gut daran tun, sich mit ihr zu beschäftigen.

Der ernste Musiker — man ist geneigt unter diesem Titel einen Tragiker zu verstehen. Aber »ernster Musiker« heißt etwas ganz anderes. Ernster Musiker heißt ein Künstler, der im heitersten Spiel das Bewußtsein des Ernstes seiner künstlerischen Berufung behält. Wer würde es wagen, die großen Komiker, einen Chaplin, Pallenberg, Vallentin nicht als ernste Künstler zu bezeichnen? Und Wilhelm Busch und Heinrich Zille? Nur die Musiker, die der leichten Musik sich ergeben haben, müssen es sich bieten lassen, daß von sogenannter »berufener Seite« andauernd in der einfältigsten Weise ihr Werk abgeurteilt wird von Leuten, die sich wohl kaum die Mühe genommen haben, es zu kennen.

Ich möchte allen Musikern empfehlen, Gershwins »Rhapsody in blue« zu studieren oder die geradezu fantastisch gekonnten Jazz-Studien von *Wiener* und *Doucet*. Ich möchte allen Instrumentations-Lehrern nahelegen, sich beispielsweise den entzückenden amerikanischen Foxtrott »I left my finger« in dreifacher Ausführung zu besorgen, einmal von Jack Hylton, dann von zwei anderen amerikanischen Tanzkapellen. Sie werden ihren Schülern an diesen drei Gegenüberstellungen Beispiele raffiniertester Instrumentationskunst zeigen können. Im Formalistischen kann man an der geradezu stupenden Formbegabung eines *Werner Rich. Heymann* oder eines *Mischa Spoliansky* gewiß mehr lernen als aus einhundert ideologischen Lehrbüchern. Nicht minder im rein Harmonischen! Wo in aller Welt gibt es noch eine so selbstverständliche Vielgestaltigkeit der Harmonisation wie etwa in den langsamen Rhythmen der neuen amerikanischen Schule? Das Verball-

hornungen und Geschmacklosigkeiten in ihr vorkommen, weiß ich und bedaure ich — aber das ändert nichts an der Tatsache, daß sie tatsächlich eine Schule in des Wortes bestem Sinne ist, eine Schule, die in der ganzen Welt ihre Protagonisten hat.
Denn eines steht fest: Jahrhunderte haben der musikalischen Entwicklung keinen solchen Auftrieb wie die letzten 20 Jahre gebracht. Die Musik war erstarrt in rhythmischer Tradition und fast gewohnheitsmäßiger Technik. Erst der Schlager der letzten beiden Dezennien hat sie daraus gerettet. Seinen Impulsen verdanken wir die ganze neue Musik. Er hat den Rhythmus zu neuer und selbständiger Aktion geführt und einer neuen musikalischen Technik den Weg gewiesen. Strawinskij, Hindemith, Weill — die ganze gewaltige Entwicklung der großen Musik unserer Tage ist nicht denkbar ohne den Einfluß des Schlagers. Es wird allmählich Zeit, daß das musikalische Gewissen unserer Tage von dieser unwiderleglichen Tatsache Kenntnis nimmt.

# DIE NEUE OFFENBACH-BIOGRAPHIE VON ANTON HENSELER

Eine Offenbach-Biographie war noch nicht geschrieben worden. Zwar liegen einige Lebensdarstellungen vor, aber sie sind von Irrtümern nicht frei, sind dürftig und lückenhaft. Der 50. Todestag des Schöpfers des »genre canaille« gab dem jungen Bonner Musikhistoriker Anlaß zur Erforschung alles verschollen Geglaubten, namentlich der Entwicklungsjahre, zur Ausbreitung eines umfassenden Lebensbildes*).
Wer war Offenbach? Man kennt seinen Orpheus, die Schöne Helena, Hoffmanns Erzählungen, weiß, daß er ein gerissener Theaterdirektor gewesen ist und die Welt einst in Taumel versetzt hat. Man erinnert sich vielleicht auch an Wagners Vergleich von Offenbachs Muse mit einem »Düngerhaufen, auf dem sich alle Schweine Europas wälzen«, wie an den Haß, mit dem ihn Berlioz verfolgte. Vergessen aber sind Bülows Anerkennung, der 1890 in New York die Großherzogin von Gerolstein »mit höchstem Plaisir geschlürft« hat, Nietzsches freudiges Bekenntnis, die warmen Zensuren ernsthafter Köpfe wie Ambros, Chrysander, Hanslick, Kretzschmar. Wer war Offenbach?
Sohn eines Synagogenkantors in Köln, das siebente unter zehn Kindern, die den Vater in Nahrungssorgen verstricken. Der Alte lehrt den Jungen das Violinspiel; das meiste sieht Jakob dem Vater ab, der nach dem Vorbild Leopold Mozarts aus dem begabten Zögling ein Wunderkind zu machen strebt. Paris heißt das Ziel. Hier zeigt das Schicksal gute Laune: Cherubini, der dem jungen Liszt die Aufnahme ins Conservatoire verweigerte, setzt den jüdischen Autodidakten in die hohe Schule. Hier findet er geregelten Unterricht. Der Schöpfer der »Jüdin« wird sein Kompositionsmentor. Jakob schlägt sich als Orchestermusiker mühselig durch. Konzerte bringen kargen Lohn. Seine Versuche als Verfertiger von Walzern und den damals beliebten Romanzen rufen ein schwaches Echo wach. Die Bekanntschaft mit Flotow stärkt den Strebsamen. Sein erstes öffentliches Konzert gibt er 1839; 1841 spielt er einen Sonatensatz von Beethoven mit Rubinstein am Klavier. 1843 sagt ein Pariser Kritiker: »Er wird der Liszt des Violoncell sein, oder vielmehr er ist es schon.«

*) Anton Henseler: Jakob Offenbach. Eine Biographie in der Sammlung »Klassiker der Musik«, mit 24 Bildern und 107 Notenbeispielen. Verlag: Max Hesse, Berlin.

Jakobs Ehrgeiz schwingt höher: er will in die Opéra comique einziehen! Vergebliches Hoffen. Seine erste Bouffonerie sprengt die Pforten nicht. Des Vaters Propagandafanatismus hatte wohl am Rhein einige Wirkung getan, bis nach Paris reicht sein Atem nicht. Der Sohn vergißt über all der Aussichtslosigkeit keineswegs zu leben. Seine Passionen: Zigarren, Kartenspiel, Frauen. Bei Herminie d'Alcain bleibt er 1844 hängen, wird Ehemann und der Gattin zuliebe Katholik. Vorher konzertiert er in London vor einer Corona von Königen, komponiert eine Fantasie über Robert le diable für 7 Celli (!), fördert einige Opernfragmente alias Bouffonerien alias Parodien ans Licht und schenkt in »L'Alcove« der Welt seine erste Operette, die er selbst aufführen muß, weil die drei Pariser Opernhäuser seine Existenz negieren.
Die Revolution 1848 fährt ihm ins Gebein. (Auch der Krieg 1870/71 zeigt ihn als Hasenfuß.) Er flieht in die Heimat, stärkt seine Zeitgenossen durch deutsch-patriotische Kompositionen, durch Lieder à la Kücken und Abt, läßt seine Operette in Köln (ohne jeden Eindruck) aufführen, geht nach Paris zurück und wird 1850 Kapellmeister am Théatre français. Da dies eine Sprechbühne ist, so fallen ihm nur die Zwischenaktmusiken zu. Hier entstehen Tanzschlager und Einlagen, darunter sein »Chanson des Fortunio«. Jetzt ist Offenbach im Zuge. Die Operetten beginnen ihren Marsch: »Die Verlobung bei der Laterne« und »Das Mädchen von Elizondo«. Aber sie sind keine Erfolge. Die Lust am Komponieren schwindet, das Cello lehnt er an die Wand und sucht seine Rettung aus der Trostlosigkeit in einer Reise nach Amerika, aus der nichts wird.
Die große Wendung: er hilft sich selbst. 1855 eröffnet Offenbach ein aus Holz erbautes Theaterchen, eine Bonbonnière, ein Meerschweinchen als »Bouffes Parisiens« unter der Firma Offenbach & Cie. Kapital 20 000 Fr. Die Sache schlägt ein. Die Kommanditisten mieten a tempo ein zweites Theater. Kapital jetzt 100 000 Fr. Die Miniaturoper hat ihr Heim. Mehr als drei Akteure gestattet ihm die Zensur zunächst nicht. Die Tätigkeit wird zum Fieber. Offenbachs Ruhm springt nach Deutschland über; er gastiert in Berlin bei Kroll, 1861 wird Wien erobert: der Beginn des Offenbach-Kultus in Deutschland, der Filiale von Paris.
Aber er spielt (in Paris) nicht sich allein. Mozart, Rossini, Adam, Bizet, Lecocq kommen zu Wort. Obwohl Offenbach glänzende Geschäfte macht, in Meilhac, Halévy, Crémieux gehorsamste Librettisten, in Hortense Schneider die hinreißendste Diva entdeckt — er legt 1861 die Direktion der »Bouffes« nieder, weil er sich finanziell nicht mehr halten kann. Seine Nachfolger machen Bankrott. Theaterdirektor Treumann fesselt ihn an die Donaustadt. Es gibt Rivalitäten mit Johann Strauß, ja mit Wagner, dessen Tristan aufgegeben wird zugunsten der »Rheinnixen«, die Offenbach im Auftrag der Hofoper schreiben muß. Das Werk enttäuscht. Der Gipfel des Ruhms ist überschritten.
Trotz Krankheit und Erbitterung übernimmt Offenbach das Theater der Gaité in Paris. Konkurs. Er verliert sein Vermögen, muß seine Autorenrechte verpfänden. Zum Erwerb neuer Mittel tritt er jetzt, 1875, die einst geplante Amerikareise an. Drüben schreibt er Walzer und leitet Gartenkonzerte. Bald sieht ihn Paris wieder. Mit dem Tod kämpfend ringt sich der Unermüdliche sein letztes Opus: Hoffmanns Erzählungen ab. Vier Jahre braucht der Schnellschreiber zur Komposition. Die Instrumentierung besorgt Ernest Guiraud. Während die Oper im Theater studiert wird, stirbt der Meister am 5. Oktober 1880 an Erstickung.

In den Rahmen seiner Lebensbeschreibung, die in drei Schlußkapiteln die geistige Persönlichkeit, sein Schöpfertum, den Menschen prachtvoll lebendig macht, hat Henseler in zehn Abschnitten die Analyse des Oeuvre eingebettet. Der Kern des Buches. Alle treten an: Die ländlichen Operetten, die bürgerlichen und militärischen Einakter, die Bouffonerien, die parodistischen Operetten, die antiken und mittelalterlichen Parodien, die Sittenstücke, die Buffo-Opern, die komischen Opern, die Feerien und Ausstattungs-

stücke. Etwa 100 Bühnenwerke, die Henseler gründlichst charakterisiert: die literarischen und musikalischen Vorläufer, die Libretti, die Zusammenarbeit mit den Textdichtern, Offenbachs Theaterinstinkt, die Erfolge und Mißerfolge, die Stellung und Wirkung der Kritik, die Umarbeitungen, die Stilimitationen, das dionysische Element, der satirische Einschlag, die rhythmische Grazie, die Verspottung der Vorbilder, zu denen Gluck, Meyerbeer, Rossini, Halévy, Gounod, Donizetti und auch Wagner den Rohstoff lieferten, das durch eine Fülle von Notenbeispielen erhärtete tolle Gemisch von Cancan, Unsinn, Ironie, verbogenen Zitaten, Spottsucht, Judentum, Trivialität, Eros, Pathos und Tragik. Hier ist, namentlich aus den vielen eingestreuten Briefen Offenbachs, unendlich viel zu lernen, auch die Kenntnis zum gewinnen, daß nicht er die Parodie der antikisierenden Barockoper erfunden hat. Trotz hoher Gelehrsamkeit, der man den Schreibtisch zum Glück nicht anmerkt, ist der aus Archiven und Familienüberlieferung gewonnene, durch 24 meist unbekannte Bilder verlebendigte Stoff in farbigste Sprache getaucht — eine Leistung, die mitreißende Kraft ausstrahlt. Hut ab vor diesem Fleiß, dieser Lust am Gestalten, diesem Geist der Ordnung und Sauberkeit, dieser sprühenden Fähigkeit, auch den Widerstrebenden zu bezwingen!

*Max Fehling*

# RICHARD WAGNER UND MATHILDE MAIER

Wer im Mainzer Stadttheater in den letzten Jahrzehnten des vorigen und zu Anfang dieses Jahrhunderts Aufführungen Wagnerscher Werke besuchte, dem fiel eine eigentümliche, liebenswürdig-anmutige alte Dame auf, die immer in der ersten Parkettreihe Platz nahm. Sobald die Musik begann, klemmte sie einen runden Kautschuk-Fächer zwischen die Zähne, hörte so, obwohl fast taub, die Töne des geliebten Meisters und versank in selige Erinnerungen, besonders bei den »Meistersingern«. Es war Mathilde Maier, um deren Haupt seltsame, aus Wahrheit und Dichtung gewebte Legenden schwebten. Die ich als Knabe scheu bestaunt, sie erschloß mir später ihr behaglich-bürgerliches, mit Wagnerbildern geschmücktes Heim, und manche Stunde hat sie dort in traulichem Gespräch mit mir über Wagner geplaudert, ja sie vertraute mir sogar die erste Veröffentlichung eines Briefes Wagners an sie von der Wartburg an (29. Oktober 1862). Nun liegt endlich, 20 Jahre über Mathilde Maiers Tod hinaus bis zum Ableben Cosima Wagners zurückgehalten, die gesamte Korrespondenz Wagners mit der Mainzer Notarstochter vor, spät, fast zu spät . . .*)

Trotzdem darf man auch heute noch die von Hans Scholz sorgfältig herausgegebene Publikation als einen der interessantesten Beiträge zur Wagnerbiographie begrüßen. Wenn Scholz bei der Kommentierung sich allzusehr auf die Bayreuther Hofhistoriographie verläßt, so sei dies als Tatsache, nicht als Tadel vermerkt. Interessanter wäre es freilich gewesen, die Briefe unter Berücksichtigung des *gesamten* über Wagner vorliegenden Materials herauszugeben und in die Hintergründe und Abgründe des Wagnerschen Charakters hineinzuleuchten, natürlich ohne die Moraltrompete zu blasen und nur rein sachlich feststellend. Wagner war ja »kein ausgeklügelt Buch«, er war »ein Mensch mit seinem Widerspruch«, ein Mensch, dessen vielfach unschöne Haltung wertvollen Mitmenschen gegenüber sich ausschließlich aus dem Dämon seines Werktriebes erklären und entschuldigen läßt. So hatte auch der eigene Bruder Albert Recht und — Unrecht, wenn er an Richard schrieb: »So sehr ich Dein Talent achte und liebe, so wenig ist das der Fall mit Deinem Charakter.«

---

*) Richard Wagner an Mathilde Maier (1862—1878). Herausgegeben von Dr. Hans Scholz. Verlag von Theodor Weicher, Leipzig.

Von all dem hat die wohlbehütete Mainzer Bürgerstochter, für die Wagner bis zum Lebensende die Zentralsonne ihres Daseins blieb (auch ihre langen Briefe an mich sprachen fast von nichts anderem), von all dem hat die gute Mathilde Maier wohl kaum mehr als eine blaße Ahnung gehabt. Sie, die unvermählt blieb, seine »ewige Braut« sah nur den oft bestrickenden Mann und den gewaltigen Künstler, mochte sich Wagner zu ihr stellen, wie er wollte. Und doch hat sie, vor allem aus Rücksicht auf ihre Familie, die gefährlichen Vorschläge abgelehnt, die ihr Wagner machte: erst (1863) hatte er ihr eine Art von Haushälterin-Posten mit erotischer Nebenverpflichtung zugedacht (man denke an das Penzinger »Mariechen«, an die im Frankfurter Manskopfchen Musikhistorischen Museum ein sehr eindeutiger Brief Wagners existiert), — allerdings mit Aussicht auf Heirat nach dem bald zu erwartenden Ableben Minnas; später, kurz vor dem entscheidenden Eintritt Cosimas in Wagners Leben, erfolgte noch einmal (Ende Juni 1864: Wagners erste Tochter Isolde wurde am 10. April 1865 geboren!) in einem — der Tochter nicht übergebenen — Brief an die Mutter eine Art von offizieller Werbung. Für Mathilde wie für Wagner war es ein Glück, daß es nicht zu einer näheren Verbindung kam: »'s war Zeit, daß sich die Rechte fand«, könnte man Sachsens Wort parodieren. Mathilde, eine feingebildete, übrigens auch von Nietzsche geschätzte Bürgerstochter aus damals sehr enger Kleinstadt, ein »eigensinniges Philisterkindchen« mit »bürgerlichem Familienrücksichtsgedünst« (wie Wagner halb belustigt, halb geärgert einmal schreibt), war nicht das Weib, das Wagner für sein Werk und sich brauchte. »Ich fürchte, Du verlierst mich ganz, wenn Du mir nicht ganz hilfst«, schrieb Wagner schon im Anfang der Freundschaft vorahnend. Da war Cosima, Liszts Tochter, die weltgewandte, weltkluge, rücksichtslos das große Ziel erstrebende doch ganz anders. Sie, das größte weibliche Regie-Genie, sie erst hat zu Wagners Lebzeiten Bayreuth möglich gemacht, nach seinem Tode ihm die Weltgeltung gegeben. Dazu wäre die sanfte, gute Mathilde nie fähig gewesen.

Daß aber Mathilde Maier, das »Mai-Kind« (wie Wagner sie, mit dem Namen spielend und auf sich selbst anspielend, nannte) auf die *musikalische* Ausgestaltung des Evchen in den »Meistersingern« eingewirkt hat, scheint mir (obwohl Scholz anderer Meinung ist) außer Zweifel: »schön, lieb und innig« wie Evchen, war Mathilde, die Wagner selbst »Kind und Weib« nennt: »Der Mainzer Schatz gehört zu den Meistersingern.« Daß Wagner die *poetischen* Umrisse der Evchen-Gestalt schon festgelegt hatte, bevor er Mathilde kennen lernte, verschlägt wenig. Denn das Genie erschaut, wie Faust im Zauberspiegel seiner Phantasie, den Abglanz der entzückenden Gestalten, die ihm erst später leiblich begegnen werden, schon voraus. *Edgar Istel*

---

## ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Nur der im Faksimile beigegebene *Brief* von *Johann Hermann Schein* bedarf einer Erläuterung. Vom 30. April 1626 datiert, ist er an den Rat der Stadt Delitzsch gerichtet; aus dem Inhalt ist feststellbar, daß der Meister seine »Opellae novae (siehe Seite 98) oder Concertlein für die Cantorey-Gesellschaft« übermittelte. Das Original wurde vom Berliner Antiquariat Leo Liepmannssohn, in dessen Katalog 56 dieses Autograph enthalten war, vor einigen Jahren versteigert.

# * DAS MUSIKLEBEN DER GEGENWART *

## DAS INTERNATIONALE MUSIKFEST IN BELGIEN

Die Einladung der Stadt *Lüttich* und der Sektion Belgien brachte die achte Veranstaltung der *Internationalen Gesellschaft für neue Musik* und den ersten Kongreß der *Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft* zu einem Doppelfest zusammen. Daß die Wechselwirkung bei der Überfülle der Arbeit fruchtbar wurde, kann füglich bezweifelt werden. Der Gewinn lag beiderseits im Menschlichen, in der Bekräftigung der internationalen Beziehungen, denn eine vergleichende Stilkritik neuen Schaffens mit Historischem muß noch an der Oberfläche bleiben. Das künstlerische Ergebnis des eigentlichen Musikfestes, das acht Tage dauerte und unverantwortliche Opfer an Zeit, Geld und Kraft forderte, hat die deutschen Teilnehmer ohne Ausnahme schwer enttäuscht. Italien machte in diesem Jahr ein eigenes Fest, und die deutsche Sektion folgte ihren Richtlinien in Bad Pyrmont, während das Ziel in Lüttich durch internationale Rücksichten und Unvereinbarkeiten vernebelt wurde. Ist in der Kammermusik zuweilen schon eine Erstarrung der Form und eine Mechanik polyphonen Musizierens bemerkbar, so verführt das große Orchester wiederum zu einem überheblichen Individualismus und zu lärmendem Pathos. Nur als Gegenbeispiel ist hier der in der Art der sinfonischen Dichtung geschilderte Ozeanflug (»Poème l'espace«) des Belgiers *Marcel Poot* zu nennen, indes sich der Russe *A. Mossoloff* mit realistischen Klangmitteln in der Darstellung eine »Fonderie d'acier« dem Gehör der Gegenwart ausliefert. Erwähnenswert bleibt trotz mancher Einschränkung ein echt konzertantes Bratschenkonzert des zu Hoffnungen berechtigenden Engländers *William Walton*, die dramatisch schwungvolle und teilweise ursprüngliche Suite von *Karol Rathaus* und das neue, auch in der Problematik der »zwölf Töne« fesselnde neue Violinkonzert von *Josef Matthias Hauer*. In der Kammermusik schoß das meisterliche Trio für Flöte, Violine und Violoncell von *Albert Roussel* den Vogel ab, daneben gefiel am meisten die zwar eklektische, immerhin geistreich gemachte Serenade des vielgewandten *Alfredo Casella*. Unverleugbar zeigten ihre starke musikantische Begabung abermals die Tschechen *Karl Haba* in einem Septett, *Karl Jirak* in einem Quintett. Enttäuschend waren vor allem die Arbeiten der *Germaine Taillefer* (Chansons) und die expressionistischen Jugendstil verratenden Moralitäten des Belgiers *Fernand Quinet*. Unpersönlich, aber gepflegt gab sich das zweite Streichquartett von *Albert Huybrechts* (Brüssel), ganz unergiebig und verzwickt das Quintett (mit Altsaxophon) des Österreichers *Karl Stimmer*. Daneben hörte man das traditionell verhaftete, dennoch persönlich ausgleichende Stabat Mater von *Szymanowski* und als versöhnenden Abschluß eine hervorragende Leistung des Pro Arte-Quartetts in Brüssel mit Werken von *Bartok* (4. Streichquartett), *Martinu*, *Milhaud* (Creation du Monde in einer Bearbeitung für Klavier und Streichquartett). Dekorativ festliche und von seiner Musikkultur zeugende Zugaben gab Belgien in einem Konzert der Militärkapelle des Guiden, das u. a. Strawinskij, Toch und Hindemith aufführte, des Lütticher a cappella-Chors (Lucien Mawet), der Brüsseler Schola cantorum (E. van de Velde) und der Maitrise Archiépiscopale von Mecheln (I. van Nuffel). Weniger glücklich war, mit deutschen Augen betrachtet, was die Bühnen boten, die Lütticher Oeuvre des Artistes im Théatre du Gymnase mit der Komödie »Die falschen Bettler« des Mozart-Zeitgenossen Antoine Gresnick, und die Brüsseler Monaie mit »Cephalus und Procris« von Grétry. Um so wirkungsvoller, was eine deutsche Bühne, die Aachener Oper, den Festteilnehmern aus ihrer Arbeit zeigen konnte: *Alban Bergs* »Wozzeck«. Das nächste Musikfest der »Internationalen«, das in *Oxford* geplant ist, wird hoffentlich ein froheres Fest sein, weniger anstrengend und hoffnungsvoller im Ergebnis. Die Notwendigkeit solcher internationaler Musikausstellungen kann auf die Dauer nur bejaht werden, wenn das

Kompromißwesen überwunden wird, wenn überflüssige Werke ausgeschieden und nur solche gewählt werden, die für die nationalen Gruppen und die neue Musik bezeichnend sind. Talente können zu Hause gefördert werden. *Walther Jacobs*

# DAS ERSTE INTERNATIONALE MUSIKFEST IN VENEDIG

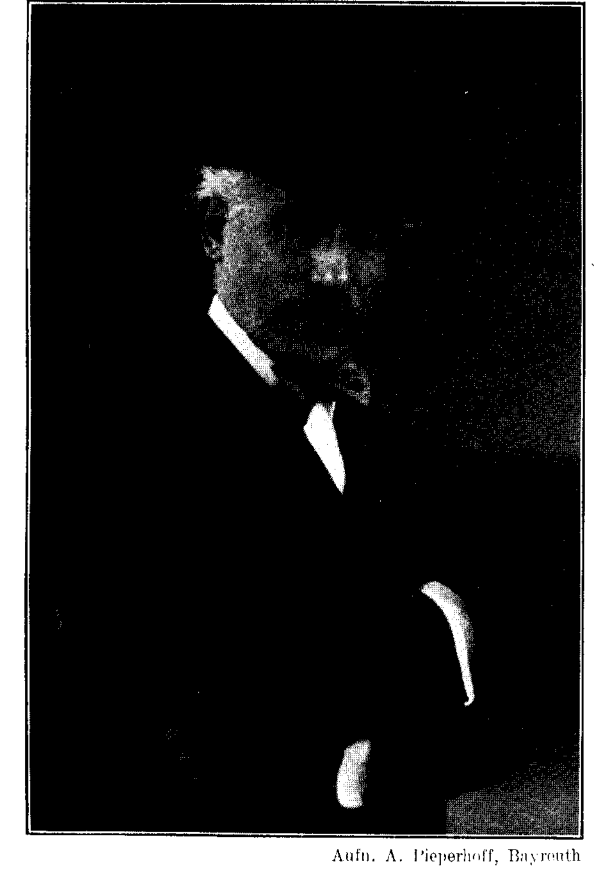
Dieses Musikfest hat mit der Tagung der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik nichts zu tun; sein Beginn fiel sogar mit dem Ende des heurigen Lütticher Festes zusammen, so daß sich, wer bei beiden Festen gegenwärtig sein wollte, hier und dort mindestens je einen Tag schenken mußte. Von dem Tonsetzer und Musikabgeordneten Adriano Lualdi in der italienischen Deputiertenkammer durchgesetzt, soll es alle zwei Jahre mit der Internationalen Kunstausstellung in Venedig stattfinden. Wie diese, so war auch die achttägige Musikschau mit starker Betonung italienisch-nationaler Kunst aufgezogen; denn etwa die Hälfte der berücksichtigten Tonsetzer war italienischer Abkunft. Aber gerade diese Musik war uns Ausländern fast durchweg unbekannt, während man sonst vielfach mit Standwerken zeitgenössischer Kunst aufwartete.

So stand in den Spielfolgen als einziges Stück deutscher Herkunft *Hindemiths* Bratschenkonzert (mit den Variationen über einen Militärmarsch; der Tonsetzer, selbst am Soloinstrument, erntete außer geringem Widerspruch einen Bombenerfolg). Von *Milhaud* war, wie am Schlusse der belgischen Musiktagung, die Bearbeitung der merkwürdig lyrischen Weltschöpfung für Streichquintett und Klavier zu hören. Als gute Bekannte begrüßte man sogar die drei Orchesterskizzen »Das Meer« von *Debussy,* die Feuervogelsuite von *Strawinskij* und *Honeggers* Lokomotivenkunststück, ferner den Marsch aus der »Liebe zu den drei Orangen« von *Prokofieff,* die Suite nach dem »Dreispitz« von *de Falla*; nicht ganz neu auch das von starkem inneren Ausdruck getragene Duo für Geige und Violoncello von *Kodaly* und das vierte Streichquartett von *Bartok.* Dagegen begegnete man zum erstenmal außerhalb Englands einer flinken Ouvertüre von dem Dentschüler *William Walton*; auch erinnern wir uns noch keiner früheren Wiedergabe einer beachtlichen Sinfonietta des Amerikaners *Tansman.* In Zukunft dürften wohl Maßnahmen angebracht sein, die Spielfolge in außeritalienischer Richtung etwas fesselnder auszugestalten.

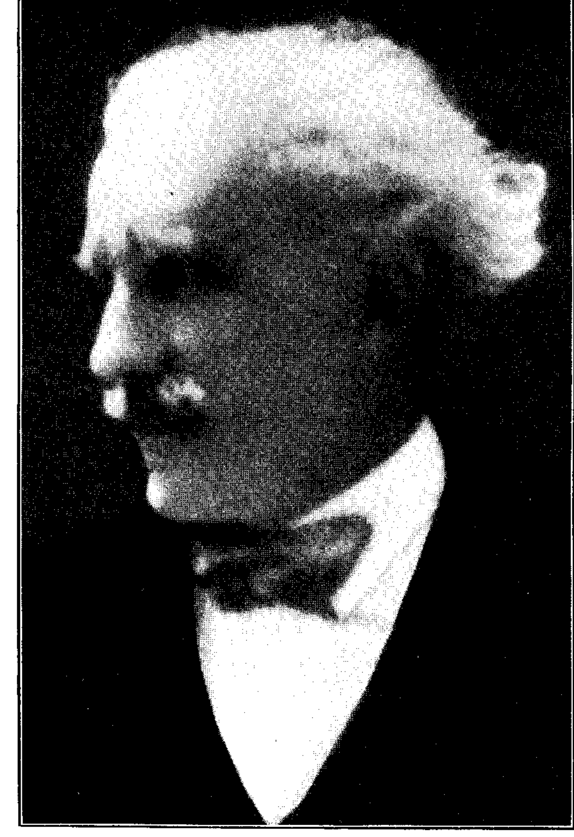
Auch innerhalb der italienischen Musik erklang, auf die Stimmittel hin betrachtet, mancherlei Internationales. So mutete eine sogenannte Italienische Symphonie von *Antonio Veretti* eher russisch an, obgleich sie gedanklich eine Verherrlichung des Faschismus darstellte — übrigens das einzige Stück dieser Art. Unitalienisch, vielmehr sehr deutsch, gab sich ferner eine Toccata für Klavier und Orchester von *Respighi,* in anderem Sinne deutsch die transzendente Elegische Berceuse von *Busoni.* Wirkliche »Musik des Südens« verströmte dagegen ein von Sonne und Sinnenfreude überglänztes Sommerkonzert von *Pizzetti*; dasselbe gilt für zwei unter dem Titel »Sicilia canora« zusammengefaßte Tonstücke, worin *Giuseppe Mulè* in etwas dünnerer Erfindung seine schöne Heimatinsel verherrlicht, gilt für eine zwar nicht tiefe, aber feine ländliche Suite von *Pietro Ferro,* sowie — mit gewissen Abstrichen — die allzu leicht aus dem Ärmel geschüttelte Serenade, die *Casella* ursprünglich für Quintettbesetzung geschrieben hat, hier aber als Orchesterstück vorführen ließ. Von den verschiedenen Gesangsstücken sind hervorzuheben einige kultivierte Shakespeare-Gesänge und Heine-Lieder von *Castelnuovo-Tedesco.*

Die musikfreudige Wiedergabe der Orchesterstücke durch das Augusteo-Orchester unter *Molinari* erzielte zumal auch in einem Klassikerabend mit Werken von Vivaldi, Corelli und Joseph Haydn vielfach großartige Wirkungen. *Max Unger*

BRIEF VON JOH. HERM. SCHEIN
an den Rat der Stadt Delitzsch (1626)



Aufn. A. Pieperhoff, Bayreuth



Aufn. Paganini

ARTURO TOSCANINI

# DIE TONKÜNSTLERTAGUNG IN DRESDEN

Die *Festliche Tagung des Reichsverbandes deutscher Tonkünstler und Musiklehrer* vom 2. bis 7. Oktober baute sich zu einem richtiggehenden Musikfest mit musikalischer Neuheitenschau aus. Die theoretischen Vorträge und Verhandlungen über die pädagogischen Zwecke des Verbandes als da sind: Verstaatlichung der Musiklehrerprüfung, Organisation des Orchesterwesens usw. traten völlig zurück, blieben in der Wirkung jedenfalls interne Vereinsangelegenheiten, während eine stattliche Zahl praktisch musikalischer Veranstaltungen allgemeinste Beachtung fanden. Natürlich geschah des Guten oder gut Gemeinten wieder einmal zu viel, wie immer, wenn Musiker unter sich und für einander Musik machen. Aber einiges verdient doch immerhin chronistisch festgehalten zu werden.

Vielseitiges Echo weckte namentlich eine Uraufführung, die die *Dresdener Staatsoper* den musikalischen Gästen bot. Sie galt einem Werk des feinsinnigen Schweizer Tonsetzers *Othmar Schoeck*, der das oft vertonte Grimmsche Märchen »*Vom Fischer un syner Fru*« erneut auf die Bühne gebracht hat. Und zwar in origineller Form, insofern als Text nur der ganz leicht überarbeitete ursprüngliche Märchendialog von Grimm selbst ohne opernhafte Zutat gewählt ist. Das Werk gibt sich solcher Art sozusagen als Opernsketsch nur von halbstündiger Dauer und auf lediglich drei Mitwirkende: den Fischer, seine Frau und den Butt gestellt. Auch Schoecks Musik bemüht sich, die theatralische Geste zugunsten einer mehr epischen Entwicklung abzudämpfen. Sie gibt die einzelnen Etappen, die die Handlung durch den stufenweise aufsteigenden Lebensweg der Fischersfrau erhält, als ebenso viele Variationensätze eines Grundthemas. Besondere Rätsel oder Probleme bietet das Werk im übrigen nicht. Es ist bei aller harmonischen Kühnheit doch durchaus tonal empfunden, bei aller klanglichen Charakteristik doch dem Häßlichen abhold. In wirkungsvoll abgewogenen Gegensätzen baut es sich auf, steigert sich, gipfelt in einer wuchtigen, die Katastrophe bezeichnenden Fuge, und klingt in Resignation wieder ab. Unter *Fritz Busch* kamen die feingeistigen Reize der Partitur lebendig zur Geltung, und drei der schönsten Singstimmen des Ensembles, *Max Hirzel, Claire Born* und *Ivar Andrésen* waren in den Dienst des Werkes gestellt. Auch das szenische Problem eines siebenmaligen Bildwechsels im Rahmen einer halbstündigen Handlung war unter *Waldemar Staegemanns* Regie mit großem technischen Geschick und feinem malerischen Empfinden gelöst. Die Aufnahme durch das stark fachmännisch eingestellte Publikum war sehr respektvoll und anerkennend. Zur Füllung des Abends wurde als Erstaufführung noch eine Neubearbeitung von Schoecks heiterer Oper »*Don Ranudo*« in zweiaktiger Fassung gegeben, die dank der sauberen und witzigen musikalischen Arbeit trotz des überaus harmlosen Sujets ebenfalls recht gut gefiel. *Friedrich Plaschke* in der Titelrolle beherrschte hier mit Don Quichotte-hafter Tragikomik die Bühne.

Die Orchestermusik war durch *zwei Sinfoniekonzerte* vertreten. Das eine bestritten *Fritz Busch* und *die Staatskapelle* im Opernhaus. Den größten Erfolg errang hier eine *Suite* für kleines Orchester mit Solovioline von *Karol Rathaus*, die sich mit ihren abrupten Schlüssen allerdings etwas bizarr gibt, aber in — man könnte sagen »neubachischen« Formen doch viel frische musikantische Vitalität ausströmen läßt. Ein als Uraufführung gebotenes *Divertimento* von *Kurt v. Wolfurt* bot das Beste in Form einer gut durchgearbeiteten »Heiteren Ouvertüre«, eine Art Eulenspiegeliade, die freilich in der thematischen Erfindung recht wahllos ist. Auch ein Grave im Stil eines modernisierten Händelschen Concerto grosso-Satzes gefiel. Nicht viel anzufangen wußte man mit einer Tondichtung »*Der Dybuk*« von *Bernhard Sekles*, mystisch zerrissener Programmmusik mit teilweise freilich sehr feinen und aparten Farbenwirkungen. Eine seriöse,

brillant instrumentierte *Sinfonie* von *Max Trapp* (— die Vierte —) hatte dem Abend einen klangfreudigen, gewichtigen Auftakt gegeben. Im *zweiten*, durch die *Dresdener Philharmonie* unter *Paul Scheinpflug* ausgeführten Sinfoniekonzert hörte man gleich drei Uraufführungen. Aber nur die *Orchesterlieder* von *Karl Wiener* machten den Eindruck, aus innerem seelischen Schaffenszwang entstanden zu sein. Es sind stille besinnliche Madonnengesänge, etwas eintönig in der Schlichtheit ihrer Stimmungen, aber wohlklingend und frei von neumusikalischer Mache. In fatalem Gegensatz dazu wirkten zwei Tenorgesänge mit Orchester aus einer Kantate »Venedig 1796« von *Herbert Trantow* ganz äußerlich improvisatorisch, ohne jede geistige oder auch nur formliche Linie. Eine »*Heitere Musik für Orchester*« in fünf Sätzen von *Max Butting* gefiel durch zwei Mittelsätze, einen auf Holzbläserkantilene mit Saxophon-Sentimentalität gestellten langsamen und ein kicherndes groteskes Scherzo. Die Ecksätze sind ziemlich physiognomielose fingerfertige Neue Musik. Schon bekannt war das zierliche »*Konzertino für Cembalo mit Kammerorchester*« von *Wolfgang Jacobi*, solistisch brillant von *Lotte Erben-Groll* gespielt, und das farbige tonmalende Effektstück »Varieté« von *Gustav Mraczek*. — In nur noch ziemlich losem Zusammenhang mit der Tagung stand ein *Konzert der Orchesterschule der Staatskapelle* unter *Hermann Kutzschbachs* Leitung, das bekannte gediegene, aber problemlose Werke von *Georg Schumann* und *Hermann Zilcher* bot, sowie eine »*Daghestanische Suite*« von *Fritz Reuter*, die von der einförmigen Schwermut südrussischer Volksmelodien zehrt.

Überreichlich war die *Kammermusik* an zwei Abenden von vielstündiger Dauer vertreten. Nach Berichten von Gewährsmännern — es war bei der Fülle der Ereignisse kaum möglich, persönlich überall dabei zu sein — scheint dort aber nicht allzu viel stärker interessiert zu haben. Immerhin hat ein *Liederzyklus* nach Goethes »West-östlichen Diwan« von *Max Ettinger* für Sopran, Bariton und Kammerorchester doch ziemlichen Eindruck gemacht, besonders mit seinen originellen heiteren Gesängen. Ein Bläsertrio von *Karl Vollmar* wurde als neumusikalischer Scherz belacht, eine rückschauende, wohlklingende Kammersinfonie von *Josef Suder* fand achtungsvolle Aufnahme. Weiterhin hoben sich dann abermals zwei gesangliche Kammerwerke vorteilhaft heraus: eine ganz auf leidenschaftliche Singmelodik gestellte *Liederreihe* »*Hafis*« von *Oskar Guttmann* und ein Zyklus »*Wendelin Dudelsack*« für Tenor, Klavier, Flöte und Saxophon von *Theodor Blumer:* wirklich witzige unterhaltsame Vertonungen lustiger Gedichte von K. A. Findeisen. Variationen für *Klavierquintett* über ein schlesisches Volkslied von *Kurt Schubert* wirkten in ihrer schwärmerischen Klangfreude recht anmutig, während zum Beispiel eine *Klaviersuite* im Zwölf-Tonsystem von *Hermann Heiß* wiederum nur als Zeugnis für die Experimentiersucht der »Neuen Musik« bewertet wurde.

Auch die *Kirchenmusik* fehlte nicht, teils im Rahmen liturgisch gottesdienstlicher Veranstaltungen, teils als selbständige Konzertgabe. In einer Vesper des Kreuzchores kam als besonders wertvolle Gabe der *137. Psalm* von *Kurt Thomas* zu Gehör, ein Werk von erstaunlich starkem Ausdrucksreichtum, von einem leichten exotischen Hauch überschattet, mittelalterliche und modernste Musikelemente gestaltungskräftig verbindend. Die Wiedergabe machte dem neuen Kreuzkantor *Rudolf Mauersberger* große Ehre. Anderweit hörte man ein bisher unbekanntes »*Stabat Mater*« von *Peter Cornelius*, ein Jugendwerk des feinsinnigen Lyrikers, das unverkennbar die keusche Innigkeit und Zartheit cornelianischer Melodik kundtut. Als Uraufführung weckte ein »*Bretonischer Totengesang*« für gemischten Chor und großes Orchester von *Philippine Schick* Interesse. Es ist ein tief erfühltes, von geschickter Hand geformtes Werk, allerdings fast erdrückend durch klangliche und seelische Schwere. Von wohltuender Klarheit und Einfachheit war demgegenüber *Heinrich Schalits* Hymnus »In Ewigkeit«. Die Wieder-

gabe der drei letztgenannten Werke ist *Karl Pembaur,* dem Sinfoniechor und der Liedertafel zu danken.

Ein irgendwie geschlossenes Bild zeitgenössischen Schaffens gaben die Veranstaltungen dieser Dresdner Tonkünstlerwoche nicht, sondern nur mehr oder weniger vom Zufall bedingte Stichproben. Und daß diese von einer sehr starken schöpferischen Ader unserer Musikergeneration überzeugt hätten, kann man im allgemeinen auch nicht sagen. Aber man ist in dieser Beziehung mit seinen Ansprüchen ja längst schon bescheiden geworden. *Eugen Schmitz*

# DAS 18. DEUTSCHE BACHFEST IN KIEL

Vom 4. bis 6. Oktober fand in Kiel das diesjährige Bachfest der *Neuen Bachgesellschaft* E. V., Sitz Leipzig, statt. Außer anderen Veranstaltungen wurden in diese drei Tage sieben große Konzerte zusammengedrängt. Der äußere Erfolg war sehr groß, und zu dem künstlerischen Ergebnis äußerte sich Karl Straube bei einer Festansprache, daß bisher auf keinem Bachfest die Totalität und Vielseitigkeit Bachs so stark in Erscheinung getreten sei. In einer »Motette« gab es u. a. als etwas seltenes die Missa sine nomine von Palestrina in der Bearbeitung und *Instrumentierung* J. S. Bachs zu hören. Ein »Kantatenabend« brachte die Kantaten Nr. 137, 55, 146, 175 und ein weiteres Konzerto aus vier Einzelteilen verschiedener Kantaten. Eine »Orgelstunde« erregte stärkstes Fachinteresse, da hier zum erstenmal die sogenannten Katechismus-Choräle, benannt »Der Klavierübung dritter Teil«, geschlossen aufgeführt wurden. Es ist dies eines der ebenso schwierigen wie kunstvollsten Spätwerke Bachs.

Eine weitere Seltenheit im Gesamtprogramm war die Aufführung der erst im Jahre 1924 von W. Maxton in der Universitäts-Bibliothek zu Upsala aufgefundenen »Abendmusik« Buxtehudes, ein dramatisches Oratorium in drei »Akten«, das starke Wirkung hinterließ infolge der darin vollzogenen Umdeutung des Venetianischen Opernstils in deutsche Kunstvorstellung von damals. Erst nach Kenntnis dieses Werkes, es ist bis jetzt das einzige erhaltene seiner Art, kann man erklären, warum Bach im Jahre 1705 die beschwerliche Wanderung nach Lübeck unternahm, um eine »Abendmusik« von Buxtehude kennen zu lernen. Triosonaten verschiedener Zusammensetzung (bearbeitet und wiederhergestellt von Max Seiffert), die Goldbergvariationen, die g-moll-Solosonate für Geige und Lautenmusik auf dem Originalinstrument gespielt (Hans Neemann) war der Beitrag aus Bachs Kammermusik, wozu man noch das E-dur-Violinkonzert und das C-dur-Konzert für *Drei* Cembali zählen kann.

Ein durchaus geglückter, mit großer Begeisterung aufgenommener Versuch war die *szenische* Aufführung von J. S. Bachs Kaffee- und der Bauern-Kantate sowie des »Jenaischen Wein- und Bierrufers« von J. Nicolaus Bach. Hierzu hatte H. J. Moser eine ebenso unterhaltsame als stilechte Rahmenhandlung gedichtet: »Ein Bachscher Famillen-Tag«. In dessen Uraufführung war noch, als Überraschung selbst für die Bachkenner, die Uraufführung eines erst kürzlich entdeckten, derbfröhlichen Quodlibets des 20jährigen Bach eingeflochten. So war ein nahezu abendfüllendes Bach-Werk für die *Bühne* entstanden!

Sonstige Veranstaltungen: ein Festgottesdienst im Stile Bachs mit voller Liturgie, mit Te Deum und mit Einfügung der Kantate »Sei Lob und Ehr« (Nr. 117.). Hier erhielt man erst einen richtigen und unmittelbaren Eindruck vom Wesen und Zweck der Kirchenkantaten. — Ein Vortrag von Max Schneider, Halle, handelte über »Schrift- und Klangsymbolik bei Bach«. Das Thema ist nicht neu. Überraschend und einleuchtend war aber vieles, was der Vortragende zu den im Lichtbild gezeigten Notenbeispielen ausführte. Freilich konnte man sich des Eindrucks nicht immer erwehren, daß dieser

Grad einer schrift- und klangsymbolischen Ausdeutung bedenklich werden und zur Veräußerlichung verleiten kann. Mit Recht hat dann auch Schneider selbst zur Vorsicht bei solchen Feststellungen gemahnt. Völlig zustimmen konnte man aber seiner Ansicht, daß auf dem Wege symbolhaften Deutungsversuchs wichtige *praktische* Folgerungen für die Aufführung gezogen werden können. — In der Mitgliederversammlung wurde Reichsgerichtspräsident a. D. *Simons* als 1. Vorsitzender der Neuen Bachgesellschaft gewählt für den verstorbenen Prof. Smend; 2. Vorsitzender wurde Prof. Dr. Max *Seiffert*. Zum nächsten Tagungsort, 1931, wurde *Königsberg* bestimmt.

Das 18. Deutsche Bachfest klang aus mit einer glanzvollen Aufführung der Hohen Messe in h-moll unter Leitung *Fritz Steins*, in dessen Person auch die gewaltige Arbeit aller einheimischen Kräfte, während und *vor* diesen Festtagen, gebührende Anerkennung und Ehrung fand. Von den vielen Solisten sind hervorzuheben vor allem die vorzüglichen Gesangskräfte *Ria Ginster* und *Adelheid Armhold* (Soprane), *Paula Lindberg* (Alt), *Karl Erb* und *Max Meili* (Tenöre), *Paul Lohmann* (Baß-Bariton); sodann *Carl Flesch* (Violine) und die drei Cembalisten *Günther Ramin*, *Edith Weiß-Mann*, *Dr. Therstappen*. Ramins Darbietung der Goldbergvariationen war die Meisterleistung eines begnadeten Musikers! Zu nennen sind weiter die Organisten *Keller*-Stuttgart und *Deffner*-Kiel.

Und zu erwähnen ist immerhin, daß *sämtliche* Konzerte völlig ausverkauft waren.

*Paul Becker*

# MUSIKPADAGOGISCHE TAGUNG IN KÖNIGSBERG

Hier fand vom 15. bis 18. Oktober die diesjährige *Tagung der Musikpädagogen Deutschlands* unter Vorsitz des Ministerialrats *Kestenberg* statt. Dem Rufe der Veranstalter (Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht und Reichsverband deutscher Tonkünstler und Musiklehrer, Provinzialverband Ostpreußen) waren zahlreiche Teilnehmer aus dem ganzen Reich, darunter sehr prominente Vertreter gefolgt. Im Mittelpunkt der Gesamttagesordnung stand das aktuelle Problem der »Querverbindung«, d. h. der Kombination des Musikunterrichts mit anderen Schullehrfächern. Nachdem Hans Joachim *Moser*, der verdienstvolle Leiter der Berliner Staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik, in einem allgemeinen Referat die Grenzen einer solchen Verbindung gezogen hatte, referierten im einzelnen über dies Thema: Studienrat *Geschke*-Königsberg (Deutschunterricht), *v. Braunmühl* von der Reichsrundfunkgesellschaft (Physik), *Heincke*-Königsberg (Religion), Susanne *Trautwein* von der Berliner Akademie (Bildende Kunst), Dr. *Wichmann*-Berlin (Französisch). Aus dem übrigen umfangreichen Programm seien als besonders anregend und im Sinne pädagogisch-kulturellen Fortschritts wertvoll einige Vorträge hervorgehoben, die mit praktischen Demonstrationen verbunden waren. So zeigte Generalmusikdirektor *Scherchen* an Hand eines interessanten Experiments die verblüffende Wirkung drahtlos vermittelter rhythmisch-gymnastischer Übungskommandos auf Schulkinder, während Prof. *Martens*-Berlin im Rahmen einer öffentlichen Unterrichtstunde die Möglichkeit erwies, durch geschicktes Ausfragen halbwüchsige Schüler und Schülerinnen von selbst auf den Begriff einer bestimmten Kunstform (in diesem Fall des Melodramas) zu bringen. Ein anderer Versuch des Königsberger Gesangspädagogen Studienrat *Hartung* lehrte, daß ein wirklich gut geschulter Schülerchor ein so kompliziertes Werk wie das Brahmssche Requiem fehlerfrei vom Blatt zu singen vermag. Höchst lebendige Anregungen gingen ferner von einem in Diskussionsform gehaltenen Vortrag des ausgezeichneten Musikpädagogen *Jöde* über »den Volksgesang als Grundlage jeder Musikpflege« aus. In einer allgemeinen Aussprache, die das Finale der Tagung bildete, kam die Meinung zum Ausdruck, daß ihr fast durchweg befriedigender Verlauf angesichts der Reichsabgeschnittenheit Ostpreußens von besonderer kultureller Bedeutung sei. *Hans Georg*

# BERLIN

## OPER

Ein Hauptwerk der russischen Opernkunst, ja der neueren Opernkunst überhaupt, kam — es erscheint kaum glaublich — mit vierzigjähriger Verspätung nach Berlin, nämlich *Borodins »Fürst Igor«*, zum ersten Male in Petersburg im Oktober 1890 aufgeführt, in Berlin zum ersten Male im Oktober 1930 gehört in der *Staatsoper Unter den Linden*. Wir lernen also dies Werk unter einer gänzlich veränderten Zeitperspektive kennen und sind daher leicht versucht, ihm Unrecht zu tun, indem wir Forderungen an es richten, die billigerweise nicht gestellt werden sollten. Da wir jedoch Kunstwerke nicht nur vom historischen Standpunkt aus werten können, Mängel nicht ganz übersehen können, die in der Zeitgebundenheit jedes Kunstwerks liegen, so muß bedauerlicherweise gesagt werden, daß Prinz Igor als dramatisches Kunstwerk versagt. Der aus der alten russischen Geschichte genommene Stoff hat überhaupt keinen folgerichtigen und wirkungsvollen dramatischen Aufbau, auch keine im höheren Sinne künstlerisch durchgeführte Charakterzeichnung der handelnden Personen, sondern löst sich auf in eine Reihe von lyrischen Bildern. Wenn trotz dieses schweren Mangels Fürst Igor als ein Hauptwerk der neueren Opernkunst bezeichnet werden darf, so schreibt sich die Berechtigung dazu von einer geradezu herrlichen Musik her, die das Ohr bezaubert. Da durch die glänzende Aufführung auch das Auge die Fülle reizvoller Eindrücke erhielt, so wird durch die große Summe dieser blendenden Vorzüge die dramatische Schwäche etwas verdeckt. Man nimmt sie als unvermeidlich hin, und hat trotz dieses Mangels noch immer einen außerordentlich starken künstlerischen Eindruck. Wie sich der Anteil Borodins und der Vollender des unfertig hinterlassenen Werkes, der Freunde Rimskij-Korsakoff und Glasunoff im einzelnen verteilt, ist durch das Ohr kaum möglich festzustellen, so erstaunlich stilrein und homogen erscheint die Partitur. Alle drei zusammen haben eine der klanglich entzückendsten Partituren geschaffen, deren sich die Opernbühne überhaupt rühmen kann. Hier ist, ähnlich wie bei Mussorgskij, die schönste Blüte der wahren russischen Musik, die sich aus dem bodenständigen Volkslied und Tanz herleitet. Dieser rhythmisch und melodisch bezaubernde Grundstoff erhält kostbare, edelste Fassung durch eine höchst reizvolle Harmonik, eine glänzende, schillernde, leuchtende Orchesterkunst. Sehr oft wird man an Mussorgskijs Boris Godunoff erinnert, den man wohl als Zwillingsbruder des Prinzen Igor bezeichnen kann. Die gelehrte Forschung möge die Priorität dieses oder jenes köstlichen Gebildes feststellen, die eigentliche Urheberschaft beim einen oder anderen dieser zwei genialen Musiker suchen; es dürfte dieser Nachweis kaum gelingen, denn beide sind in ihrer Kunst so ineinander verschlungen, daß man sie gar nicht säuberlich voneinander trennen kann. Zufällig haben wir in Berlin den Boris zuerst kennengelernt und sind daher leicht geneigt, Mussorgskij als das Urgenie anzusehen und Borodin als den unerhört geschickten Nachempfinder. Es könnte aber auch der Fall gerade umgekehrt liegen. Wie dem auch sei, die Musik zu »Fürst Igor« zeigt wahrhaft königlichen Reichtum an Erfindung und Kunst. Die Aufführung macht der Staatsoper höchste Ehre. *Leo Blechs* Meisterschaft bewährte sich am Dirigentenpult wieder einmal in der überzeugendsten Weise. *Prof. Hoerths* Inszenierung war der großen und schönen Aufgabe durchaus würdig. *Wladimir Novikoffs* Bühnenbilder und Kostüme haben starkes russisches Gepräge, viel bildhafte Kraft, Farbenpracht. Etwas weniger lang andauernde dunkle Beleuchtung der Bühne wäre übrigens ab und zu wohl nützlich. *Friedrich Schorr* als Igor gibt gesanglich wie darstellerisch eine ideal anmutende Verkörperung der Rolle. Seiner großartigen Leistung nicht ganz ebenbürtig ist seine Partnerin, Frau *Friedrich* als Jaroslawna. Man muß ihr aber zugute halten, daß sie in wenigen Tagen die schwere Partie hat lernen müssen, zum Ersatz der erkrankten Delia Reinhard. Auch *Theodor Scheidl* als kraftstrotzender, gewalttätiger Fürst Galitzky ist sehr stark in Erscheinung, charakteristischem Spiel und Gesang. Das Liebespaar *Wladimir* und *Kontschakowna* wird mit lyrischer Überschwenglichkeit und stimmlichem Wohllaut von *Roswaenge* und *Karin Branzell* gegeben. Als versoffenes Vagabundenpaar sehr drastisch und echt *Otto Helgers* und *Waldemar Henke*. Die berühmten *Polowetzer Tänze* aus dieser Oper gestaltete *Rudolf von Laban* zu einer Tanzszene von hinreißender Wirkung und entzückender Bild-

haftigkeit. Man kann ihn zu diesem imponierenden Debüt nur herzlich beglückwünschen. Im übrigen hat die herbstliche Opernspielzeit während des ersten Monats September im wesentlichen eine Reihe von Neueinstudierungen und Neuinszenierungen beliebter Meisterwerke gebracht. Zwischendurch schlüpfte nur ein für Berlin neues Werk, und kaum hatten wir es flüchtig begrüßt, so war es uns auch schon wieder entschlüpft. Seit geraumer Zeit angekündigt, von einem Jahr auf das andere verschoben, kam im September endlich *Ludwig Roselius'* Oper »*Doge und Dogaressa*« in der Städtischen Oper zur Aufführung. Es erübrigt sich, die textlichen Wirrnisse des vom Komponisten selbst geschriebenen Librettos des Näheren zu betrachten. Drei Romane voll abenteuerlichster Erlebnisse sind in diesen Operntext zusammengepackt, der sich von einer Novelle des für die Oper sehr beliebt gewordenen *E. T. A. Hoffmann* herleitet. Nun versteht Hoffmann zwar die phantastisch verknotete Geschichte zu erzählen, nicht jedoch weiß der junge Textdichter Roselius einen theatergerechten, dramatisch wirksamen szenischen Ablauf daraus zu gestalten. Da keine der vielen Persönlichkeiten, die in ständiger größter Aufregung die Bühne bevölkern, eigentlich lebendig gesehen und dargestellt ist, so ist Langeweile und Teilnahmlosigkeit die unvermeidliche Folge. Die mangelnde innere Dramatik kann nicht ersetzt werden durch ein rauschendes Getriebe auf der Bühne, durch theatralisches Spektakel und aufgedunsene Romantik. Um diesen unreifen Text einigermaßen erträglich zu machen, hätte es einer Musik von Verdischem dramatischem und melodischem Kaliber bedurft. Die Oper ist ein verunglückter erster Versuch eines jungen Komponisten, der vielleicht, von unangenehmer Erfahrung belehrt, spätere dramatische Arbeiten mit größerer Weisheit anlegen wird. Immerhin ist die Partitur noch der bessere Teil der Oper. Die thematische Erfindung weist zwar eigenes Profil nicht auf; die Neuromantik der Schillings, Schreker, Korngold hat hier sehr stark, zu stark abgefärbt in der melodischen Geste, der rhythmischen Formel, der klanglichen Schablone. Dennoch ist diese Musik aus zweiter und dritter Hand mit Geschick gesetzt, mit Klangsinn gemischt, den Sängern sind des öfteren gesanglich dankbare Aufgaben gestellt.

Die Aufführung blieb dem Werk nichts schuldig, das heißt nicht etwa, daß sie an Unzulänglichkeit mit der Oper wetteiferte, sondern daß sie sich löblich befleißigte, alles möglichst wirkungsvoll herauszubringen. Der Dirigent *Robert F. Denzler* hatte um sorgsame Vorbereitung sich weidlich bemüht, auf der Bühne bewegten sich Kräfte von Rang, wie *Carl Armster*, *Gerhard Hüsch*, *Josef Burgwinkel*, *Desider Zador*, in den Frauenrollen zwei sympathische, für Berlin neue Künstlerinnen, *Elisabeth Friedrich* und *Rosalind von Schirach*. *Otto Krauß* führte Regie, *Gustav Vargos* Bühnenbilder umrahmten die Handlung mit einem Venedig von seltsamer Phantastik.

Im der Städtischen Oper wurde *Wagners* „*Walküre*“ in Neueinstudierung und neu inszeniert mit einer besonders vorzüglichen solistischen Besetzung gegeben. Furtwängler hatte sich diese erneuerte Walküre ausersehen, ist aber in den letzten Wochen von der Leitung zurückgetreten, wie es heißt, weil ihm nicht genügend Proben zugesichert wurden. Dieser Rücktritt Furtwänglers brachte *Fritz Stiedry* ans Dirigentenpult und gab Stiedry eine erwünschte Gelegenheit, seine künstlerische Potenz nach längerer Zeit wieder einmal in einer großen Aufgabe überzeugend zu erweisen. Von seiner Leitung gingen starke Impulse aus, nicht nur auf das Orchester und die Sänger, sondern auch auf das Publikum. Von der Aufführung ist zu sagen, daß sie ein wahres Fest für die Ohren war. Zumal die Besetzung der führenden drei Frauenrollen, Brünnhilde, Sieglinde, Fricka, mit drei in ihrer Art unübertroffenen, ja kaum erreichten Künstlerinnen, wie *Frieda Leider*, *Maria Müller*, *Sigrid Onegin*, war ein künstlerischer Genuß höchster Art. Die drei meisterlichen Leistungen gegeneinander abzuschätzen, hätte wenig Zweck; eine jede von ihnen ist ein Gipfel, und sehr selten nur haben wir jetzt in Berlin das Glück, die anerkannt besten Vertreterinnen ihres Fachs vereint wirken zu sehen. Bei der zweiten Aufführung fehlte Maria Müller; sie wurde durch *Elisabeth Friedrich* ersetzt, deren Sieglinde eine zwar achtenswerte Leistung ist, aber doch sehr beträchtlich hinter der gesanglichen und dramatischen Urkraft der Müller zurückbleibt. Auch die Männer waren bei der ersten Aufführung von erlesener Güte. *Oehmanns* Siegmund, mehr aufs Lyrische als aufs Heldische angelegt, fesselt stark durch Vorzüge des Gesangs und des Spiels. *Bockelmanns* Wotan hat Größe und Adel, dazu baritonalen Glanz, vereint mit Weichheit und machtvoller Stimmresonanz. *Kipnis'* Hunding ist wohlbekannt und mit Recht bewundert. Bei der zweiten Aufführung fehlten Bockelmann und

Kipnis. Diesmal sangen: *Karl Braun*, ein klanglich reichlich trockener Hunding, und *Ditter* als Wotan, darstellerisch stark, gesanglich respektabel, ohne die volle Leuchtkraft der Stimme, die Wagners schwergepanzertes Orchester hier verlangt. Der schwache Punkt der Aufführung war das Walkürenensemble. Mit der neuen Inszenierung hatte *Gustav Vargo* sich nicht in Unkosten bei der erfindenden Phantasie gestellt. Er gab uns merkwürdig schlichte, aber zumeist zweckentsprechende Bilder. Das »wilde Felsengebirge« des zweiten Aktes ist für meinen Geschmack gar zu primitiv-klotzig.

Recht erfreulich war die Erneuerung von *Donizettis »Liebestrank«* in der Staatsoper Unter den Linden. Diese Oper, seit längerer Zeit hier nicht mehr gehört, ist eines der köstlichsten und kostbarsten Schmuckstücke der italienischen Buffo-Oper. Ihr Wesen und Stil war von den nachschaffenden Künstlern am Dirigentenpult, auf der Bühne, im Szenischen wohl begriffen worden, und da diesem richtigen Verstehen und Wollen allenthalben auch das Können entsprach, so ergab sich eine Aufführung von seltener Rundung und Vollendung. *Aravantinos* hatte mit feinem Stilgefühl, liebenswürdigem Humor für märchenhaft phantastische Bühnenbilder gesorgt. *Erich Kleibers* leichte Hand taugt für die unbeschwerte, federnde, von Grazie und geistreichem, funkelndem, bufforeskem Übermut erfüllte Musik Donizettis; er blieb der bezaubernden Partitur an Feinheit des Klanges, Farbigkeit und lebendigem Tempo nichts schuldig. Von den Sängern taten sich ganz besonders hervor *Lotte Schöne* als gesanglich und darstellerisch sehr reizvolle Adina, *Eduard Kandl* als urkomischer Quacksalber und *Helge Roswaenge* als schön singender Nemorino, wobei man freilich nicht zu lebhaft an Carusos leuchtendes Vorbild gerade in dieser Rolle denken darf.

Die *Staatsoper am Platz der Republik* brachte *Rossinis »Barbier von Sevilla«* in einer Neuinszenierung heraus, die natürlich die radikal modernistischen Tendenzen dieses Instituts in den Vordergrund stellte. Man hatte, in Kürze gesagt, den Barbier ins Jahr 1930 transponieren wollen, in zeitgenössisches Kostüm, mit Smokings auf Taille gearbeitet, modernen weißen Westen, Sakkoanzügen, weißen Friseurjacken. Schließlich aber fehlte, wie es scheint, der Mut, in dieser Richtung aufs Ganze zu gehen, und man mischte unter die modischen Smokings und Sakkos etliche Damenkleider und den typischen Anzug eines behäbigen philiströsen Hausvaters von anno 1890. Nimmt man dazu noch das Bühnenbild: die kitschigen Betonneubauhäuschen der südlichen Kleinstadt mit ihrer grell betonten und beleuchteten Scheußlichkeit im Äußeren und Inneren, so ergibt sich als Ganzes eine szenische Fassung, die an Geschmacklosigkeit schwer zu überbieten ist. Die Atmosphäre von Rossinis Meisterwerk war vollkommen vernichtet, das Ganze in eine grobe Posse, eine schreiende Karikatur verwandelt. Daß man trotz alledem belustigt wurde, war nicht das Verdienst dieser fragwürdigen Inszenierung, sondern ist der unverwüstlichen Heiterkeit der Rossinischen Musik und der guten Laune der mitwirkenden Künstler zu danken. Hauptperson war nicht *Iso Gollands* Figaro, der dank seinem nüchternen modernen Friseuranzug ganz unscheinbar wirkte, sondern *Eduard Kandls* Bartolo, eine Erscheinung von unwiderstehlich grotesker Komik in ihrem potenzierten Spießertum. Für die erkrankte *Novotna* war *Irene Eisinger* als Rosine eingesprungen. Mit kleiner, aber feiner und behender Koloraturstimme und mit charmantem Spiel gewann sie rasch das Interesse des Publikums. *Carara* gab den Grafen Almaviva in der Art eines modernen Lebejünglings, sang aber annehmbar. In den kleineren Rollen des Basilio und der Berta bewährten sich *Martin Abendroth* und *Marie Schulz-Dornburg*. Die musikalisch sehr saubere Aufführung ist dem Dirigenten *Fritz Zweig* gutzuschreiben. Für die Regie und Inszenierung sind *Arthur Rabenalt* aus Darmstadt und *Wilhelm Reinking* verantwortlich. Stellt man sich auf den Boden ihrer sehr bestreitbaren Inszenierungsidee, dann muß man ihnen bescheinigen, daß sie an spaßigen Wirkungen, grotesken Einfällen es nicht haben fehlen lassen.

*Hugo Leichtentritt*

## KONZERTE

Die neue Konzertsaison hat begonnen. Ihr Gesicht schaut noch weniger unternehmend aus als im Vorjahre. Es zeigt vorwiegend die Züge älterer Generationen. Man ist ein wenig müde, vielleicht auch nur vorsichtig geworden im unerläßlichen Aufweisen des Neuen; man schaut rückwärts, nicht, als hätte man etwas erreicht, sondern als sei man des Weges nicht sicher. Der Wagemut ist zum Wankelmut geworden, aber nur als Durchgangssymptom. Trotzdem ist Boden gewonnen worden für die neue Kunst, für den Musikwillen

der Gegenwart, der reinigend auch in der Wiedergabe älterer Musik zu spüren ist, bis hin zu Bach, die Romantik miteingeschlossen. Gleich das erste *Furtwängler*-Konzert war dafür typisch. Programm: Beethovens Zweite, Lieder von Mahler und Strauß' Domestica. Es war kein Zufall, daß der im Nachromantischen Starkgewordene auf den orchestral für ihn so leicht zu formenden Überschwang verzichtete und die Zweite in eine kraftvoll gesunde Beethoven-Atmosphäre hob. An dieser Darstellung, besonders des langsamen und des Finalsatzes, hatte die junge Musikergeneration regenerierend ihren Anteil. Das Junggeniale dieser Einfälle kam ebenso ungeschminkt heraus wie die damals noch unvermeidliche Abhängigkeit des Werdenden von seinen Vorbildern, für Furtwängler, den unermüdlich Suchenden, eine bedeutsame Wegbiegung. Die Mahlerlieder mit ihrem melodisch anspruchsvollen, wenn auch von Furtwängler äußerst diskret gehaltenen Orchesterpart waren für die große Stimme Maria Müllers keine dankbare Aufgabe. Raum und Stimme drängten zum Herausgehen, die kammermusikalische Grundhaltung der Lieder zur Zartheit des Pastells. Groß ist das Rauschen der Domestica, doch die Bewunderung hält nur solange vor, solange sie klingt.

*Klemperer* und, durch ihn beeinflußt, sein Solist Josef Wolfsthal ringen noch bewußter, in Beethovennähe zu kommen. Sie werden historisch kritisch, gehen vom Manuskript-Beethoven aus, und Wolfsthal weist den Geigern der Romantik nach, daß sie das D-dur-Violinkonzert durch Verweichlichung des Figurenwerkes, des Bogenstriches, des Rhythmus, der Dynamik und Phrasierung entstellt haben. Zweifellos mehr als nur ein Akt der Pietät und doch nicht allein entscheidend. Das Entscheidende geht vor sich in dem Raum zwischen originaler Aufzeichnung und ihrer Darstellung, in dem Gegeneinander des Schaffenden und Nachschaffenden, im Aufgeben der eigenen Wesenheit im Dienste einer andern. So selbstverständlich diese Tatsache an sich ist, würde sie doch, konsequent durchgeführt, eine Abkehr von der Verhimmelung des Mittlers, besonders des Stars, sein, würde das Verhältnis zwischen Inhalt und Darstellung auf das einzig richtige Maß zurückführen. In diesem Zeichen stand Klemperers erstes Sinfoniekonzert, ein Beethovenabend, steht seine gesamte künstlerische Wirk samkeit. Keine Sache von heute auf morgen, die Widerstände sind groß, auch bei ihm selbst. Sein Beethovensuchen hat einen großen Zug, zeigt aber trotzdem eine Inkonsequenz, eine Verwirrung des Gefühls oder eine Selbsttäuschung. Neben gesund Geformtem steht ohne innere Veranlassung Nurgespieltes, dem Orchester Überlassenes, ein psychologischer Widerspruch, der Weg- und Übergangssymptom ist. Der Trauermarsch der Eroica war restlose Erfüllung, nicht aber deren erster Satz. — Das Konzert wird zu billigen Eintrittspreisen wiederholt. Auch das heißt in Beethovennähe kommen wollen.

*Karl Muck*, der in Berlin Unvergessene, hatte seine Philharmoniker aus Hamburg mitgebracht, um Bruckners Siebente zum Klingen zu bringen, eines jener Hauptwerke, mit dem die reiche Lebensarbeit des jetzt Einundsiebzigjährigen aufs engste verbunden ist. Die Darstellung dieser grandios einseitigen Ekstasen war kein Suchen mehr, war sicherste Tradition, von Bruckner dankbar sanktioniert. In den großen, breiten Brucknertempi ließ Muck Satz um Satz organisch aufwachsen und trotz der ekstatischen Schwere übersichtlich zusammenrücken. Zahlreiche künstlerische Weggenossen und jüngere Dirigenten waren unter der begeisterten Hörerschaft. Der amerikanische Geiger Albert Spalding, der Solist des Abends, spielte Beethovens Violinkonzert, von einigen Nervositäten abgesehen, auf einem durchaus würdigen Niveau.

*Ernst Kunwald* leitete sein erstes Konzert mit dem Berliner Sinfonieorchester durch Hugo Wolfs »Penthesilea« ein. Der Eindruck auf die Hörer war sichtlich stark. Die Bilder dieser sinfonischen Dichtung wurden durch das energische Zupacken des Dirigenten und durch das frische Mitgehen des Orchesters erstaunlich farbenreich und plastisch. Danach spielte die bekannte Pianistin Celeste Chop-Groenevelt ein melodisch allzu glattes, in den Kontrasten schwachblütiges Klavierkonzert von Bortkiewicz, das nur im Finalsatz die dem Umfange entsprechende innere Haltung fand. Die Darstellung der Steigerungen schienen der Pianistin trotz ihrer ursprünglich starken Musikalität über ihre physische Kraft zu gehen. Mit Brahms' Erster schloß das Konzert.

Das erste Konzert *Heinz Ungers* mit den Philharmonikern brachte Mahlers abendfüllendes »Lied von der Erde«. Unger mausert sich in seinem dirigentischen Habitus. Ein gewissenhaftes, wenn auch noch vorwiegend auf die Technik gerichtetes Partiturstudium machen seine Bewegungen gelöster und bestimmter, die Verbindung mit dem Orchester wird zu-

verlässiger, die ersehnte Beeinflussungssphäre scheint erreicht. Dieses »Lied von der Erde« bekam in jedem seiner sechs Bilder das besondere Gesicht, wurde aus scharfumrissenen Grundstimmungen aufgebaut. Die Tenorlieder sang Jaques Urlus, seit langem bewährter und begehrter Spezialist für diese Partie. Seine Partnerin war die Cahier, im Vortrag wieder eine Fülle geistiger Feinheiten, die restlos wie ehedem zu formen die Stimme leider zuweilen versagte.

Zu den kammermusikalisch stärksten Eindrücken gehörten die beiden Konzerte des *Pro Arte-Quartetts*, das aus den Herren Onnou, Prevost, Halleux und Maß besteht. Der Debussy des ersten Abends, ein Frühwerk, op. 10, üppigste Melodik an sich, von Schilderungsmanieren fast noch frei, war eine unerhörte Darstellungsleistung. Nicht minder eingefühlt, und immer in erstaunlicher Viereinigkeit, wurde das Honegger-Quartett des zweiten Abends interpretiert. Das Werk gehört in den großen Linien der Satzentwicklung, in der eigenartigen Verwendung des Polytonalen und Polyrhythmischen als Ablauf seelischer Erregungen, die sich hier bis zur Verbissenheit steigern, zu den wertvollsten des neuen Schaffens, obwohl es bereits vor dreizehn Jahren geschrieben wurde. Die Erstaufführung der Phantasie und Fuge von Karl Marx hatte daneben einen schweren Stand. Auch hier neues Musikwollen, aber nur begrenztes Können. Diese Musik ist nicht aus dem Geiste des Neuen, kaum aus ihrer Technik geworden, deshalb wird sie doziert, akademisch eingefangen.

Zu den erfolgreichen Bachsuchern und Bachkündern gehört *Alfred Sittard*. Als Lehrer der Akademie für Kirchen- und Schulmusik gibt er in der allzu kleinen Aula dieses Instituts in vier Konzerten einen Überblick über Bachs Orgelmusik. Das Werk der Frühzeit, darunter bereits die kraftbewußte d-moll-Toccata mit der mächtig aufgipfelnden Fuge, füllten den ersten Abend. Das meisterliche Spiel Sittards und die wertvolle Kammerorgel des Instituts (Sauer-Walcker) gewährleisteten eine vollendete Darstellung.

Ein neues Trio mit alten Instrumenten, *Ernst Wolff*, Cembalo, *Reinhard Wolf*, Viola d'amore, und *Eva Heinitz*, Viola da Gamba, fand in seinem ersten Konzert eine zahlreiche Hörerschaft. Man flüchtet vor dem Ausdruck der Gegenwart in die Ausdrucksmittel der Vergangenheit, man wird archaisch und kasteit sich auf Kielflügel und Gambe, weil man die großen Errungenschaften der Technik als kunstfeindlich ansieht, statt sie mit dem Geistigen zu verbinden.

Aus Finnland kam der Bariton *Ture Ara*, nordisch breit und schwer in der Stimme und im Temperament. Verdi liegt ihm nicht, aber Händel, mehr noch die Lieder seines Landsmannes Erkki Melartin, formvollendete Kompositionen mit volkstümlichem Einschlag. Aus Zürich kam *Lucy Siegrist*. Die Stimme an sich ist ein leicht ansprechender Sopran, leicht zu beseelen, dynamisch reich und dennoch im Aufbau anspruchsvoller Tektonik versagend. *Marguerite D'Alvarez* ist eine schöne Spanierin, eine Carmen in Figur und Haltung, doch nicht in ihrer Stimme, noch weniger in deren Anwendung. So zahlreich die Komponisten ihres Programms waren, so gleichmäßig nivelliert war deren Vortrag. Ähnlich bunt war die Liederfolge des Bariton *Mor Skusa*, ein international imposantes Nebeneinander auf dem Papier, in der Ausführung ging alles über einen Leisten.

*Otto Steinhagen*

*Orchester-Abende*

Musiker und Musikfreunde sehen dieser Saison, die wohl mehr als die vorjährige im Zeichen der wirtschaftlichen Depression stehen dürfte, mit einiger Sorge entgegen. Es wird wohl dahin kommen, daß die noch zum Konzertbesuch fähigen Liebhaber sich immer mehr auf ein paar der großen Abonnementskonzerte und auf populäre Veranstaltungen beschränken werden und müssen. (Für den frei konzertierenden Künstler ist das Risiko eines eigenen Konzertes, namentlich in Berlin, heute schon fast ein sicherer Posten auf dem Verlustkonto.) Die volkstümlichen Konzerte des Philharmonischen Orchesters unter *J. Prüwer* und die des Berliner Sinfonieorchesters unter *Dr. Kunwald* bzw. *Dr. Thierfelder*, die mit frischer Musizierlust und -fähigkeit Anfang Oktober wieder eingesetzt haben, sind auch tatsächlich geeignet, für viele den Bedarf an guter Orchestermusik künstlerisch sorgfältig zu bestreiten.

Die altehrwürdige Philharmonie ist von Oskar Kaufmann in ihren Vorräumen geschmackvoll renoviert worden; im nächsten Jahre soll auch der große Saal selbst ein neues Gesicht bekommen. Als Eröffnungskonzert diente das von *Oskar Fried*, die Aufführung der »Jahreszeiten«. Es ist ein dankbares, auch ein inhaltvolles Werk, wenngleich es mit vielen schon zur romantisch-homophonen

Satzweise tendierenden Zügen den starken Boden Haydnscher Kraft und Eigenart: die absolute Tonwelt, verläßt. Über die Aufführung sind nur Lobeserhebungen am Platze gewesen: O. Fried, die Philharmoniker und der Kittelsche Chor, sowie die Solisten *Edith Wolf*, *Helge Roswaenge* und *Hermann Schey* taten alles Mögliche, dieses weltliche Oratorium in bester Form herauszustellen.

*Bruno Walter* begann den Reigen seiner Sinfoniekonzerte unter Assistenz von *Artur Schnabel*. Das Beethovensche Es-dur-Konzert, ein Prüfstein für jede hohe Klavierkunst, stand an der Spitze und wurde auch eine Spitzenleistung. Selbstverständlich vollendet in der klavieristischen Prägnanz und Schönheit, erhielt es in Schnabels vornehm-vergeistigter und wiederum auch großgeballter Ausdrucksweise jene apollinische Abgeklärtheit, die wir klassisch nennen und schließlich als Beethovens wahre Gestalt betrachten müssen. Bruno Walter, der nachher noch ein Mahler-Bekenntnis mit der Fünften ablegte, begleitete das Klavierkonzert mit der Elastizität des geborenen Dirigenten, welcher in seinem etwas weicheren Naturell sich auch den schärferen Konturen eines Solisten gut anzupassen versteht.

Erstaunlich schnell für heutige Verhältnisse hat *Michael Taube* seinen Konzerten äußere Resonanz zu geben verstanden, indem er ein aus jungen Kräften zusammengesetztes Kammerorchester auf erste Qualitätsstufe brachte und in seinen Programmen stets zu fesseln wußte. Der erste Abend war Bach, der zweite Mozart gewidmet; am dritten sollen Ur- und Erstaufführungen neuer Musik das Wort haben. Nicht zum letzten muß der erzieherische Wert dieser Konzerte dem Dirigenten Taube gutgeschrieben werden. Aus dem Bach-Programm konnte ich den Eingangsteil, die D-dur-Suite und das Violinkonzert in D-dur (mit dem solistisch erstrangigen *Max Strub*) wahrnehmen: eine Freude, dieses disziplinierte und klanglich fein abschattierte Spiel zu hören. Der Mozart-Abend bot nach der d-moll-Sinfonie eine am Flügel von *Georg Bertram* subtil betreute, schön ausgeglichene Wiedergabe des C-dur-Klavierkonzertes und zum Schluß eine unbekannte Vesper (K. 339) für Chor, Soli und Orchester aus Mozarts Salzburger Zeit. Es ist das ein als Kirchenstück geschriebenes, jedoch mit volkstümlichen Tönen durchsetztes, aber jedenfalls hörenswertes, im Schluß-Laudate sogar melodisch starkes Stück, das von Taube und seinem Vokalensemble (Soli: *Hede Simon*, *Gustav Rödin* usw.) erfreulich gut zum Vortrag gelangte.

Über den mit zwei Abendprogrammen in der Philharmonie hervorgetretenen Dirigenten *Wheeler Beckett* ist nur zu sagen, daß er zwar mit Sicherheit und musikalischem Verständnis Mozart (Jupiter-Sinfonie) und Beethoven (Siebente) herausgebracht hat, aber doch keine überzeugende Eigenwerte mitzugeben wußte. Im ersten Konzert spielte *Nicolai Orloff* mit glücklicher Belebung des Stils das Chopinsche f-moll-Konzert, im zweiten lernte man die stimmbegabte Sopranistin *Margaret Halstead* kennen.

### *Kammermusik*

Der Kapellmeister *Wolfgang Retslag* musizierte mit einem kleinen, leistungsfähigen Ensemble ein überlanges Programm durch, dessen künstlerisches Gewicht im Schlußteil lag, in Erstaufführungen von Toch und Milhaud. Ernst Tochs »Chinesische Flöte« (für Kammerorchester und eine Sopranstimme) op. 29 ist eine Art Kammersinfonie mit eingeschobenen Gesangsintermezzi, sehr fein empfunden und ausgemalt in pastellzarten Stimmungsbildern, jedoch in der Formeinheit noch nicht zwingend, d. h. geschlossen genug. Die stark wirkenden Gesänge (auf Nachdichtungen von Bethge) scheinen mir die vier Instrumentalsätze mehr zu trennen als zu binden. *Susanne Holländer* tat sich dabei solistisch hervor; das Orchester war unter Retslags Leitung gut auf dem Posten. Mit derselben Sopranistin, der Altistin *Eva Buttenberg*, den Männersolisten *Karl Mirus* und *Karl Salomon*, mit dem Oboisten *W. Reich* und dem Cellospieler *F. Walther* kam dann Milhauds »Vierte Sinfonie« zum Vortrag und erregte ein nicht geringes Interesse. Der Komponist hat seine Absicht, die Menschenstimme und den Vokal im absoluten Sinne, quasi instrumental zu verwenden, ganz ausgezeichnet durchgeführt und die drei Sätze außerdem noch mit bemerkbarer Substanz gefüllt. Die Wiedergabe ließ kaum etwas zu wünschen übrig. Die Schlußnummer des Abends, eine »Kammerkantate«, op. 28, von Ernst Roters, fiel dagegen als zwar gutgemachte, aber schwache Epigonenmusik erheblich ab.

Das *Guarneri-Quartett* ist wegen seiner sorgfältigen Konzertvorbereitung und seiner stets lebendigen Art des Spiels beliebt geworden. Schon wie der erste Abend bei aller Noblesse

des Tones temperamentvoll mit dem B-dur-Quartett von Serge Tanejeff einsetzte, war eine unbestreitbare Leistung.

Das Konzert des *Basler Trios* hatte kammermusikalische Vollendung keineswegs aufzuweisen; denn dem dargebotenen Mozart fehlte noch viel an der Souveränität eines schwebend-leichten Spiels.

Ein paar Solistenabende von unterschiedlichem Wert. Der des Cellisten *Joseph Schuster* erreichte in der technischen Durchführung und in der musikgesättigten Formerfüllung die Stufe der Bedeutung (Händel, Haydn usw.). Am Flügel saß mit homogener Anpassungskraft *Arpad Sandor.* — Den jungen Geiger *Abram Schönberger* wird man sich vormerken müssen für später, um zu beobachten, ob er seine schönen manuellen und künstlerischen Gaben auch zur reifen Eigenart entwickeln kann. — Für den Geiger *Wolfgang Herold* ist die noch fehlende Wegstrecke zum Ziel wohl noch länger. Sein Schubert (op. 137, Nr. 1) ließ technisch noch zu wünschen übrig.

*Klavierspieler*

Wenn ein Pianist wie *Emil von Sauer* in einem Klavierabend sein fünfzigstes Künstlerjubiläum feiert, so ist das für die Fachinteressenten wie für die Musikfreunde überhaupt ein gebotener Anlaß, mit Ehrenbeweisen nicht zu kargen. Sauer sah in der Philharmonie eine große Gemeinde seinem bezaubernd leichten und immer noch erstaunlich sicheren Spiel mit Bewunderung und Dank lauschen. — Im Zeichen des großen Erfolges stand auch das Konzert von *Elly Ney*, die nach Chopin und Liszt eine Beethoven-Sonate (op. 111, c-moll) mit tiefer innerer Kraft aufbaute und anschließend dann noch für Mozart (K. 330, C-dur) die rechte Zärtlichkeit der Empfindung fand. — Auch von *Leonid Kreutzer* hörte ich einen Beethoven (op. 110), der ebenso groß geschaut in der Form wie klassisch klar im Ausdruck, also eine Leistung von Rang war. Kreutzer wird uns in weiteren Klavierabenden noch zu beschäftigen haben.

Von dem Schweizer Pianisten *Emil Frey*, der bei uns ein ziemlich seltener Gast gewesen ist, ging die Wirkung eines großen Spielers und Künstlers aus. Eine Reihe eigener Klavierstücke, glänzend aus dem Instrument erfunden, doch nicht gerade persönlichkeitsstark in der Eingebung, erzielte nur freundlichen Achtungserfolg. — Drei junge Pianisten vom Schlage besten Nachwuchses: *Winfried Wolf* hat reiche Anlagen zur nachschöpferisch sicheren Phantasie (Schumann: Sinfonische Etüden), die ihm den Weg bahnen werden. Der Ungar *Lajos Heimlich*, ebenfalls Vollblutmusiker, hat wie im Vorjahre berechtigte Aufmerksamkeit gefunden, u. a. mit kultiviert herausgeholten Scarlatti-Sonaten und der ernstzunehmenden Darstellung von Beethovens op. 110. Im Spiel des Neuseeländers *Guy Marriner* waren zwar die künstlerischen Momente den ausgezeichneten technischen nicht ganz gleichkommend; aber der Gesamteindruck stand auf der positiven Seite.

*Lieder-Abende*

Sie sind so zahlreich wie die Gesangseleven und Gesangsmethoden. Veranstaltungen, wie die von *Sigrid Onégin*, *Lula Mysz-Gmeiner* und *Schlusnus*, in der Gunst des großen Publikums und im Fachurteil feststehend, braucht man nur zu registrieren. Auch ein fast tragischer Fall wie der des Sängers *Wüllner*, der jedoch durch unvergleichbare Qualitäten der innerlichen Kraft und Größe wieder versöhnt, ist nur zu streifen. Aber den aufgehenden und schon steigenden Sternen Blick und Interesse zuzuwenden, hat nicht nur rechten Zweck, sondern manchmal auch den Reiz angenehmer Überraschung.

Der Opernsänger *Wilhelm Guttmann* nötigt immer wieder Hochachtung ab, weil er sein von Natur aus nicht sehr gesegnetes, sprödes Organ durch zähe Arbeit schon fast einwandfrei im Tonsitz geschult hat. Die musikalische Intelligenz seiner Vorträge sichert die starke Wirkung (Mahler; H. Wolf). — *Michail Gitowsky*, ein bei uns ansässiger russischer Opernbaß mit großem und schönem Material, hatte mit Liedern seiner Heimat (Mussorgskij, R.-Korsakoff) und Opernarien auch im Konzertsaal verdienten Erfolg. — Eine erfreuliche Sänger-Erscheinung war ferner der Baritonist *Walter Mills*, dem nicht nur schönklingende Stimmittel, sondern auch technische Fertigkeit und natürliche Musikalität eigen sind. Zwei Monate zurück liegt ein Liederabend von *James R. Houghton*, eines Baritonsängers von guten, aber noch zu wenig gepflegten Anlagen.

Im Reigen aufstrebender Sängerinnen fiel die Mezzo-Altistin *Julie de Stuers* angenehm auf. Nicht nur wegen ihrer warmklingenden, gutsitzenden Stimme, sondern auch durch die Art ihres von Musiksinn und innerer Anteilnahme getragenen Vortrags (Schubert usw.). Ebenso positiv ergab sich der Liederabend

von *Ingrid Brebeck*, die eine geschulte und künstlerisch bemerkbare Sopranistin ist. Bei zwei Bach-Arien mit obligater Flöte wirkte außer dem Begleiter *Cyril Busch* noch der Flötenspieler *Rolf Ermeler* mit. — Bei der Koloraturstimme von *Dorothy Canberra* wurde man nicht recht warm und froh. Ein an sich großes, aber in der Höhe scharf klingendes Material und der etwas leblose Ausdruck des Gesanges waren ihre Hauptmerkmale. — Dagegen gefiel der Sopran von *Jeanette Vreeland* sowohl tonlich wie auch in seiner Verwendung in französischen und englischen Liedern im ganzen recht gut. — *Grace Leslies* Mezzosopran ist noch nicht ganz frei und sicher in der tieferen Stimmlage, sonst aber schon konzertreif und für die feine Ausdruckskunst der Sängerin verwendungsfähig. — Zum Schluß noch die kurze Erwähnung von *Marjorie Meyer*, die mit zwei Abendprogrammen auftrat und nur einen mäßigen Eindruck hinterließ. *Karl Westermeyer*

## OPER

BREMEN: In der Oper beherrscht die Operette auf der ganzen Linie das Feld. So bleibt für die künstlerisch vollwertige Oper nur ein geringer Bruchteil des Spielplans übrig. Aus diesem Bruchteil ragen, nachdem die angebliche Verdi-Renaissance sanguinische Hoffnungen enttäuscht hat, Donizettis Lucia und Puccini mit seinem Gianni Schichi und dem Mädchen aus dem Wilden Westen als erstaunliche Leistungen unseres energischen und musikalisch schöpferischen Kapellmeisters *Hermann Adler* heraus. Der Lucia ist in der radikalen Bearbeitung von M. Ettinger aller sentimentale Lügenplunder der alten Schauerromantik vom Leibe gefallen; geblieben ist vor zeitlos expressionistischem Stimmungshintergrund eine dreiteilige weltliche Kantate mit Chor, Rezitativen, Arien, Duetten, Sextetten und Ensemblesätzen, die dem verlästerten Werk des Melodienkrösus Donizetti eine direkt imponierende Neugeburt zuteil werden ließ. Die glänzende, bis ins kleinste Detail gefeilte Aufführung wurde vor allem durch unsere höchste musikalische Ansprüche erfüllende Koloratursängerin *Sinaida Lissitschkina* zum dauernden Erfolg getragen. Der musikalisch witzige und geistsprühende Puccinische Einakter Gianni Schichi brachte das lebendige Satyrspiel zu der fast priesterlichen Musiktragödie Donizettis. Dann erlebten wir noch, wie einen rauhen Sturz aus reiner Kunsthöhe, desselben Puccini absolut kinodramatische und auch musikalisch unbedeutende Wild-West-Romantik. Erfreulich war aber die Bestätigung, daß mit *Else Kment* (in der Titelrolle) dem Ensemble eine vornehme Sängerin mit feiner Stimmkultur und absoluter Musikalität für das jugendlich-dramatische Fach gewonnen ist.
*Gerhard Hellmers*

BRESLAU: Mit »Boris Godunoff«, der 1913 hier seine deutsche Uraufführung erlebte, dann durch seine Wiederaufnahme 1920 mit Wilhelm Rode in der Titelrolle den entscheidenden Anstoß zur Popularisierung der Mussorgskijschen Oper in Deutschland gegeben hat, wurde die Spielzeit pomphaft eröffnet. Boris war diesmal *Karl Rudow*, der falsche Dimitri der neue Heldentenor *Rudolf Streletz. Carl Schmidt-Belden* dirigierte, die stattliche Inszenierung besorgte Intendant *Georg Hartmann*. Alsdann wurde »Madeleine Guimard« von Karl Prohaska wieder in den Spielplan eingesetzt, da der starke Erfolg des Werkes am Ende des vorigen Winters wegen Erkrankung der Trägerin der Titelrolle nicht mehr ausgenützt werden konnte. *Erika Darbo* entschied auch diesmal durch ihre temperamentvolle Darstellung der interessanten Tänzerin den Sieg der musikalisch vornehmen, textlich durch die Überfülle pseudo-historischer Episodik ein wenig beeinträchtigten Oper. Eine solistisch eindrucksstarke Wiedergabe des »Lohengrin« in neuer Inszenierung durch *Herbert Franz* mit *Ventur Singer* als milder Titelheld und *Herta Böhlke* als stimmlich imposante Ortrud erregte besonderes Aufsehen durch die Nachahmung einer schon am Rhein und Main mit geringem Glück versuchten Regie-»Nüancen«, die den Schwanenritter — ohne Schwan erscheinen und verschwinden ließ. Das hyperromantische Wunder eines plötzlich in Lichtkegel-Bestrahlung aus den Bühnenbrettern wachsenden Lohengrin übertrumpfte das Wagner-romantische Schwanenwunder. Der Dank Lohengrins an den hilfreichen Schwan blieb übrigens nicht fort, nur eben das bedankte Tier glänzte durch Abwesenheit. Dafür wurde wenigstens das sogenannte »Geheimnis-Ensemble« des zweiten Aktes aus der Partitur eliminiert. Der dirigierende Kapellmeister *Hans Oppenheim* hatte in längeren Ausführungen des Programmheftes versucht, beide »Novitäten« im Vornhinein zu rechtfertigen, fand aber mit seinen ziem-

lich merkwürdigen Argumenten wenig Gegenliebe bei Publikum und Kritik. Intendant Hartmann übernahm die Reinhardtsche »Neugestaltung« der »Fledermaus«, für die er dem Stadttheater sogar eine den Brettern aufmontierte, tadellos funktionierende neue Drehbühne stiftete. Im übrigen empfing man trotz dem von *Hermann Wetzlar* liebevoll durchgearbeiteten musikalischen Ensemble und der nicht minder sorgsam vom Regisseur-Intendanten kontrollierten Darstellung den Eindruck, daß Reinhardt mit seinen drei Eideshelfern Rößler, Schiffer und Korngold die einer Verjüngung wahrlich nicht bedürftige »Königin der Operette« nicht verschönert, nicht verbessert, nur beträchtlich verlängert, außerdem musikalisch wie textlich mit ihrem besonderen Stil durchaus fremden Elementen durchsetzt hat. In der hiesigen Aufführung klang zudem die wienerische Note nicht mit. Die unverwüstliche »Fledermaus« fand natürlich auch in ihrer allerneuesten Gestalt den stürmischen Beifall, aber er wäre aller Vermutung nach noch bedeutend stürmischer gewesen, wenn all die Mühe, zu der auch die aparten Drehbühne-Dekorationen *Hans Wildermanns* zu rechnen sind, auf eine von Zutaten und Abstrichen freie Wiederbelebung des Originals verwendet worden wäre. *Erich Freund*

DÜSSELDORF: *Massenets »Manon«* kann durch ihre eklektisch-süßliche Haltung im heutigen Spielplan nur noch *sehr* bedingt ihren Platz behaupten. Und leider hat auch die »Widerspenstige« von *Hermann Goetz* — trotz aller wesentlich höheren Vorzüge — mittlerweile der Zeit Tribut zahlen müssen. So wirkte denn im nicht allzu reichen Repertoire Mozarts »Don Juan« wie ein Wunder der Erlösung. So sauber und sorgsam nun auch die Wiedergabe war: die Inszenierung des Generalintendanten *B. W. Iltz* konnte durch ihren Kompromiß zwischen Realismus und Stilisierungsversuchen nicht unbedingt überzeugen. Die (in der malerischen Wirkung sicherlich schöne) Starrheit der Gruppen erinnerte zudem verschiedentlich mehr an Händel als an die ungeheure dramatische Kraft des Salzburger Meisters. Sehr starken Eindruck hinterließen die Bühnenbilder von *Helmut Jürgens*. Die Direktion von *Jascha Horenstein* vermochte trotz aller Sorgfalt die Gelöstheit des Klanglichen nicht völlig zu erreichen. Die Besetzung entsprach nicht in allen Fächern dem dämonischen Charakter des genialen Werkes. Mit unbedingter Hochachtung sind vor allem *Erna Schlüter* (Donna Anna) und *Berthold Pütz* (Leporello) zu nennen.

*Carl Heinzen*

FRANKFURT a. M.: Die Oper gibt in der Spielzeit, die begann, der *Operette* breiteren Raum, mit ihr Publikum anzuziehen und so durch die Krisenzeit ökonomisch einigermaßen gesichert durchzusteuern. Der Versuch verrät Einsicht in die reale Situation und ist anzuerkennen. Nicht bloß darum, weil er praktisch seinen Zweck erfüllen wird, woran sich kaum zweifeln läßt, nachdem durch die Schließung des Operettentheaters das Bedürfnis nach jener Form oder Nicht-Form fühlbar ist. Sondern auch ideell. In den Operettenplänen bewährt sich die gute und radikale Einsicht in die Unmöglichkeit eines gesicherten, mittleren »Niveaus«, auf dem ein »Kulturtheater« ungefährdet sich halten könnte. Das mittlere, behagliche Opernwesen, das solches Niveau beherrscht, hat sich als scheinhaft und unaktuell herausgestellt; in Wahrheit besteht kein ernsthaftes Publikumsbedürfnis mehr danach, und wo man trachtet, vom Kothurn herab dem Publikum solches Bedürfnis einzureden, wird man es höchstens von der Fühlung mit wirklich aktuellen Dingen fernhalten. Ein Verfahren, das mit Lehar und Kalman die Kassen füllt, um Mahagonny und Wozzeck möglich zu machen, ist einem solchen vorzuziehen, das mit Mignon und Margarethe die Hörer im Winterschlaf läßt; die Operette verstellt keiner radikalen Intention den Raum und trägt eher bei, das Bewußtsein des saturierten Opernabonnenten aufzulockern. Zu fordern ist nur, daß man sich dann nicht an falscher Stelle des Niveaus erinnere, das hier doch keines ist, sondern rücksichtslos Operette spiele. Daß das einem Institut mit großem Apparat und festgewurzelter Tradition nicht leicht fällt, ist zu begreifen. Kompromisse sind, für den Anfang, begreiflich. Man brachte erst den alten »Bettelstudenten« von Millöcker mit dem schönen Tenor von *Völker* in der Hauptrolle; eine leicht verstaubte Angelegenheit, der zum Johann Strauß der Funke fehlt, die aber Einfälle und Charme hat und in einer munteren Inszenierung zu unterhalten vermag. Angenehm fiel auf Fräulein *Holl* als Palmatica, die mit Glück und Intelligenz ins ältere und komische Fach überging. — Danach gab es, mit dem eigens zusammengestellten Operettenensemble, eine

Novität: den »Tenor der Herzogin« von *Künnecke*. Es läßt sich nicht bestreiten, daß Künnecke musikalisch dem Operettendurchschnitt überlegen ist; durch die kundige und sorgsame Instrumentation, eine — relative — Gewähltheit der harmonischen und sogar melodischen Gestalt; auch eine gewisse Kenntnis fortgeschrittenerer Jazz-Errungenschaften. Ob das hier einen Vorteil bedeute, steht freilich in Frage; denn alles Recht der Operette liegt in der objektiven Gewalt vorgezeichneter Formcharaktere, die sie im Banalen bewahrt, und sobald sie eben jenes mittlere »Niveau« erstrebt, das an der Oper problematisch ward, verliert sie ihr bestes Teil. Anderseits ist selbstverständlich bei Künnecke mit der musikalischen Formung nicht so weit Ernst gemacht, daß wirklich die schlechte Mitte überschritten und eine erneuerte Operettenform erreicht wäre, wie sie dem Autor programmatisch vorschweben mochte. Das wird allein schon durch das völlig zurückgebliebene Textbuch, das die Gespenster eines Kleinstaat-Hofes ohne Schrecken beschwört, unmöglich gemacht. Immerhin verdienen die Anstrengungen der Musik Anerkennung. Freilich der Versuch, Text und Lied ineinander zu arbeiten, ist gänzlich desorientiert, ob auch aufschlußreich; während das Musikdrama in der großen Kunst verfällt, hält es seinen nachträglichen Einzug in der Operette; der es ja nun wieder gerade angemessen sein mag. Auffällig übrigens, wie sehr das »Niveau« der Musik die Schlagkraft der Schlager lähmt. Aber trotzdem, es wurde etwas versucht; und wenn die banaleren Operetten in gewissem Sinne besser sind, so sind sie es ohne ihr Verdienst; ihre Rettung vollzieht sich gleichsam über ihrem Kopf. Der Abend war lehrreich. Aus dem Operettenensemble erwies sich *Lya Justus* als durchschlagendes Soubrettentalent.

*Theodor Wiesengrund-Adorno*

HAMBURG: Gegen Spielzeitende im Juni hat anläßlich eines sogenannten »Welttheaterkongresses«, hochtrabend »der Erneuerung des Theaters« dienlich — obwohl die Leitenden, die Redner, die Debatten, die Länder- und Gruppenvertretungen Anlaß zu Nebenbetrachtungen (auch politischer Art) gaben — die Hamburger Oper wenigstens mit der »Ägyptischen Helena«, mit »Rheingold«, »Aida« günstige Beiträge gespendet. Die Pariser Opera comique hat im Stadttheater (mit den Charlottenburger Dekorationen) und mit Pariser Solisten *Debussys »Pelleas und Melisande«* (hierorts unbekannt), dies Kompendium des ganzen und eigentümlichen Franzosen, bei jenem Anlaß zu vielbewunderter Darlegung gebracht. Sonst ist in der Dammthorstraße, wo man mit dem »Tannhäuser« wieder begann, Rich. Straußens »Intermezzo«, kostspielig neu ausgestattet, gleich in den ersten Tagen neu studiert gezeigt worden. Wie schon vor sechs Jahren ist auch diesmal die Wirkung des Werks in keinem Sinne beträchtlich gewesen. Mit dem neu ausgestatteten »Rosenkavalier« (seit fast 20 Jahren Standoper) und teilweiser Umbesetzung hat die Oper weit stattlicher und auf Dauer gewirkt. Von den drei Tenören, Grahl, Kötter, Frey, haben die beiden ersten an allerlei Vorzüge mancherlei Hoffnungen knüpfen heißen. *Bruno Walter* war hier gastweise Meisterdirigent in den »Meistersingern«, *Frida Leider* eindrucksmächtig im »Tristan«.

*Wilhelm Zinne*

KARLSRUHE: Ein neuer Mann steht an der Spitze der Opernspielleitung, *Viktor Pruscha*, der sich mit einer liebevollen Ausgestaltung von Wagners »Tannhäuser« und einer spiellebendigen, einfallsreichen Inszenierung von Verdis »Falstaff« aufs beste einführte. Otto Krauß, der ja vor zwei Jahren an die Charlottenburger Oper berufen worden ist, hat in Karlsruhe endlich einen vielversprechenden Nachfolger gefunden. Unser Heldentenor *Theo Strack* half übrigens bei der diesjährigen Spielzeiteröffnung der Berliner Städtischen Oper mit, indem er dort den Tannhäuser, seine beste Partie, sang. Auch in der Eröffnungsvorstellung des Badischen Landestheaters, am 14. September, glänzte er mit ihr. *Malie Fanz*, eine empfindungstiefe Elisabeth, *Adolf Schoepflin*, ein männlich schlichter Landgraf, und *Carsten Oerner*, ein ritterlich edler Wolfram, verdienen neben ihm genannt zu werden. *Josef Krips* erfüllte die Partitur mit seiner persönlichen Wärme und seiner starken musikalischen Kraft. Den »Falstaff« dirigierte *Rudolf Schwarz* biegsam und schwungvoll. *Franz Schuster* ist dank seiner herrlichen Stimme und hervorragenden Charakterisierungskunst ein einzigartiger Ritter John. *Mary Esselsgroth*, unsere ausgezeichnete Koloratursängerin, führte das Frauenquartett der lustigen Weiber von Windsor, dem noch die munter singenden und spielenden Damen *Else Blank*, *Elfriede Haberkorn* und *Else Grünwald* angehören, mit Scharm. Auch *Carsten Oerner* (Ford) und *Wilhelm Nentwig*

(Fenton) trugen wesentlich zu dem geradezu durchschlagenden Erfolg bei, den Verdis göttliches Werk diesmal davongetragen hat. Früher wollte es hier nie so recht zünden.

*Anton Rudolph*

KÖLN: Die Oper eröffnete die Spielzeit mit *Offenbachs* Madame Favart, einer als »komische Oper« bezeichneten und in den späten siebziger Jahren, vor Hoffmanns Erzählungen, entstandenen Operette, deren unpolitischer Witz sich auf künstlerische Parodie beschränkt. Die lustspielmäßig leichte Handlung schöpft mit ihren mancherlei gespielten Verfolgungsnöten, Verkleidungs- und Verwechslungslisten aus dem Leben des Singspieldichters Charles Simon Favart (1710 bis 1792) und seiner als Sängerin theatergeschichtlich ebenso bekannten Frau. Offenbachs Musik, elegant im Melodischen und prickelnd in den Rhythmen, ist in diesem Werk der Ehrenrettung besonders wert, und die Satire seiner Couplets ist geistig und stofflich ganz auf das heitere Spiel gerichtet. Die Textbearbeitung und Übersetzung, wie die notwendige dramaturgische Verdichtung ist der kundigen Hand Siegfried Anheißers zu verdanken, der das Werk auch schon für den Westdeutschen Rundfunk mit bestem Erfolg eingerichtet hatte. Nicht minder gab den Ausschlag die treffliche, mit überraschenden bühnenmäßigen Einfällen gesegnete Inszenierung unter Hans Strohbach. Das Musikalische wurde von Fritz Zaun mit gebührender Feinheit behandelt, und die Titelrolle gab mit reicher Verwandlungskunst *Käte Herwig*. Als zweite Neueinstudierung hörte man Fidelio unter *Eugen Szenkar*, wozu Strohbach ebenfalls eindrucksvolle Bühnenbilder geschaffen hatte.

*Walther Jacobs*

KOPENHAGEN: Als *Neuheiten* führte die Oper des königlichen Theaters noch *Puccinis* »Manon Lescaut«, *Verdis* »Don Carlos«, *Smetanas:* »Verkaufte Braut« und *Strauß'* »Fledermaus« auf — wie man ersieht, alles alte Werke, nur für Kopenhagen neu; am meisten Erfolg hatte »Don Carlos«, der unter Leitung von *Egisto Tango* als Gastdirigenten im Ganzen befriedigend ausgeführt wurde — jedoch ohne italienische Glut und Schwung, die dem Nordländer fern liegen — und noch viel mehr » Die Fledermaus«, die ja früher von kleineren Bühnen her dem Publikum wohlbekannt war, die aber jetzt in *Max Reinhardts* — meines Erachtens das alte Stück nicht eben *verfeinernden* — Inszenierung einen kolossalen Erfolg hatte, so daß *alle* Vorstellungen, zum Teil zu doppelten Preisen, ausverkauft waren. Also ein entschiedener Publikums-Erfolg! Die Vorführung befriedigte fast mehr schauspielerisch als musikalisch. Mit diesem »Schlager« schloß die vorige Saison — und man erwartet gespannt, was die Saison 1930—1931, die erste, die über eine Doppelbühne — Schauspiel und Oper (Ballett) getrennt — disponieren wird, künstlerisch leisten wird. — Es sei noch angeführt der tönende Beitrag zu der *H. C. Andersen*-Feier im königlichen Theater von *Hakon Börnsen* (eine Art melodramatische Musik zu der »Geschichte von einer Mutter«) und von *Klenau* (Ballett »Die Blumen der Klein-Ida«) — so wie, daß außer der Staatsoper sich das »Neue Theater« sehr lobenswert an eine Opernaufführung wagte, nämlich an *Kurt Weills* »Dreigroschenoper«, die sehr gelungen war. Leider konnte das eigenartige Werk hier nicht ganz durchschlagen.

*William Behrend*

LEIPZIG: Einen ungewöhnlich glücklichen Griff hat die Leipziger Oper mit der Wiedererweckung eines *Offenbach*-Werkes getan, mit der deutschen Uraufführung seiner komischen Oper »*Robinson*«, die jetzt, in der neuen textlichen Bearbeitung von *Erich Walther* und der musikalischen von *Georg Winkler*, als »*Robinsonade*« auf der deutschen Bühne erscheint, um hier — menschlichem Ermessen nach — in den ständigen Spielplan überzugehen. Als komische Oper hat Offenbach dieses phantasievolle Werk bezeichnet, doch ist der Charakter dieser Gattung nur in den lyrischen Teilen des Werkes gewahrt, besonders im ersten Akt, der uns Robinson im Elternhaus, sein Sehnen in unbekannte Fernen schildert. Im zweiten und dritten Akt, wenn der Schauplatz der Handlung auf eine Südseeinsel mitten unter Wilde verlegt wird, leuchtet auf Schritt und Tritt echtester Operettengeist hervor. Dieser große Spötter kann unmöglich einen solchen Stoff auf ernste Weise zu Ende behandeln. Alsbald erfaßt ihn ein großes befreiendes Lachen über alles Menschlich-Allzumenschliche, und dieses Lachen teilt sich, sehr zum Vorteil und zur Steigerung der theatermäßigen Wirkung, allen Hörern unfehlbar mit. Das sprüht im Orchester von tausend munteren Teufeln, und wenn nun gar der scharfe Offenbachsche Rhythmus noch zur Milieuschilderung mit exotischen Elementen vermischt wird, dann

entsteht ein ganz köstliches Ragout, das auch dem verwöhntesten Feinschmecker gar wohl munden muß.
Die Leipziger, von *Walther Brügmann* besorgte Inszenierung hatte in glücklichster Weise die verschiedenen stilistischen Elemente des Werkes miteinander verbunden. Das Auge sah prächtige Naturbilder aus südlichen Breiten, bevölkert von echten Operetten-Kannibalen, denen man nichts übel nehmen kann. Die Partitur betreute am Pult *Wilhelm Schleuning* mit überschäumendem Temperament, keine Pointe des Werkes außer acht lassend. Auf der Bühne ein Ensemble von erquickender musikalischer Sicherheit und stimmlicher Frische, dabei von einer schauspielerischen Wandlungsfähigkeit, die man kaum auf einer anderen Opernbühne antreffen wird. Ausgezeichnet *August Seider* als Robinson und *Mali Trummer* als seine Base Aline, die dem geliebten Vetter auf die ferne Insel folgt, um ihn bis zum glücklichen Ende nicht aus dem Auge zu lassen. Das Paar trifft dort einen totgeglaubten Onkel Jim Pott, der als Fürst Ipo den Stamm der Wilden regiert — eine Operettenfigur reinsten Wassers, von *Walther Zimmer* in übermütigster Laune gestaltet. An seiner Seite die verliebte eingeborene Fürstin Tamare (*Edla Moskalenko*), der Feigling Bunny, der eigentlich mit Robinson ausziehen will, aber im letzten Augenblick doch lieber daheim bleibt (*Hanns Fleischer*), das Elternpaar Robinsons (*Ernst Osterkamp und Gertrud Wentscher-Lehmann*) — das alles sind sehr lebendige Figuren und übrigens auch dankbare Gesangspartien, die diesem »neuen« Offenbach Beachtung und Erfolg sichern werden. Die Aufnahme der Uraufführung in Leipzig war jedenfalls durch stürmischen, oft bei offener Szene losbrechenden Beifall gekennzeichnet. Es gab ungezählte Vorhänge für alle Mitwirkenden.

*Adolf Aber*

LEMBERG: Schon nach einmonatiger Tätigkeit traten die neuen Direktoren der hiesigen Stadttheater, die Herren *Czapelski* und *Zaleski*, mit einer Erstaufführung vor die Öffentlichkeit und erzielten einen großen, künstlerischen Erfolg. Es gelangten die zwei einaktigen Opern des bekannten Warschauer Komponisten *Adam Wieniawski* »Die Erlösung« und »Megaë« zur Aufführung. Wieniawski ist ein Musiker, der großes Können besitzt und es zu verwerten weiß. Seine Einfälle sind niemals banal, seine Melodien ansprechend und originell. Das Orchester klingt voll und ist immer gut instrumentiert. Das stärkere von beiden Werken ist die japanische Legende in drei Bildern »Megaë«. Die Aufführung war glanzvoll und brachte sowohl den Leitern wie auch den Mitwirkenden großen Beifall. Als Kapellmeister und Regisseure fungierten *Milan Zuna* und *A. Uluchanow* (Die Erlösung), sowie *Egizio Massini* und *Zygmunt Zaleski* (Megaë). Die Hauptpartie in »Die Erlösung« führte *Z. Zaleski*, ein bedeutender Sänger und Darsteller, mit großem Gelingen aus, als zweiter wäre der Bassist *K. Uzejko* zu nennen. In »Megaë« übernahm die Titelpartie *Dora Kizner*, die heute schon als hervorragende Künstlerin angesprochen werden kann. Auch ihr Partner, *Kazimierz Czarnecki*, war sehr gut. Wunderschöne Dekorationen stammten aus dem Atelier des Malers *St. Jarocki*. Die Aufführung war ausgezeichnet.

*Alfred Plohn*

MANNHEIM: Die Spielzeit setzte mit einer erneuten Arbeitsfreudigkeit ein. Wir haben konstatiert, daß man schon lange nicht mehr — wir nehmen die Abende, an denen *Eugen Jochum* talentbeflügelt über dem Orchester thronte, aus — so sorgsam, so überaus korrekt in unserem Theater musiziert hat, wie es jetzt durch den neuen Generalmusikdirektor *Joseph Rosenstock* und den neuen Kapellmeister *Ernst Cremer* geschieht. Man hat bei uns seit Wilhelm Furtwängler keinen so innerlich erlebten und dithyrambisch ausklingenden »Fidelio« mehr gehört, hat sich seit langem nicht mehr so innig gelabt an den »Meistersingern«, die den prächtigen, wenn auch noch nicht gänzlich reifen Hans Sachs der benachbarten Karlsruher Landesbühne *Franz Schuster* in den Vordergrund stellten. An dem Tenoristen *Gustav Wünsche*, der Stolzing und Florestan zu verkörpern hatte, scheint man einen besseren Griff getan zu haben, als wir nach seinem einstigen Gastspiel zu hoffen wagten. Ein großes Talent ist unserer Opernbühne zugewachsen mit *Else Schulz*, die aus Breslau zu uns kam. Konnten wir einst ihre brabrantische Elsa als höchst poetisch erfaßte Gesangsleistung rühmen, sie mit den sublimsten Hervorbringungen Bayreuther Geistes vergleichen, so hat diese Künstlerin uns mit ihrer neuerdings dargebotenen Turandot geradezu verblüfft. In diesem von Geist und feinster musikalischer Politur strotzenden Werke *Busonis* gab Else Schulz eine gesang-

lich und darstellerisch zu gleichen Höhen führende Glanzleistung. Man kann sich schlechterdings diese männermordende Asiatin nicht verführerischer vorgestellt denken.
Mit Busonis opera semiseria hatte man die opera buffa *Puccinis* »Gianni Schicchi« zusammengekoppelt, die beide ein sich wohl ergänzendes Doppelgespann ergaben. Aus dem Triptychon »Der Mantel«, »Schwester Angelica« und »Gianni Schicchi« ist dieser letztere die erfreulichste Kundgebung des Puccinischen Talents. Man sieht aus diesem Werk, wie schließlich in jedem Italiener bei aller Sentimentalik doch das Stück einer Buffonatur steckt. Der Münchener Kammersänger *Berthold Sterneck* gab uns gastweise einen brillanten Schicchi. *Wilhelm Bopp*

MÜNCHEN: Die ersten Wochen der neuen Spielzeit, die nach kurzer Ferienpause am 15. September mit »Fidelio« unter Knappertsbuschs Leitung eröffnet wurden, boten eine Revue der neuen Mitglieder, unter denen vor allem *Sabine Offermann* als Chrisothemis (Elektra) und Aida sich schnell einen bevorzugten Platz in den Herzen der Münchner eroberte. In ihr dürfte ein vollwertiger Ersatz für *Gertrude Kappel* gefunden sein, die für den ganzen Winter an das Metropolitan-Theater in New York verpflichtet ist. Gut eingeführt haben sich auch der Bassist *Betetto* als Sarastro und Kaspar und der jugendliche Heldentenor *Pölzer* als Max und Pedro (Tiefland). — Das Repertoir der Staatsoper wird sich übrigens in der kommenden Spielzeit um drei interessante Neuheiten (Uraufführungen) bereichern: »Die Gespenstersonate« (nach Strindberg) von *Julius Weismann*, »La Vedova scaltra« (der deutsche Titel steht noch nicht fest) von *Wolf-Ferrari* (nach einer Komödie Goldonis) und »Die geliebte Stimme« vom Schwanda-Komponisten *Jaromir Weinberger*, wozu noch die letzte Bühnen-Komposition von Braunfels »Galathea« als Erstaufführung hinzukommt. Die Oper des Tschechen Weinberger ist allerdings vorläufig wegen der bekannten Vorgänge in Böhmen von dem ursprünglich geplanten Termin (30. Oktober) abgesetzt worden. *Oscar von Pander*

NÜRNBERG: Das 25 jährige Bestehen des Neuen Nürnberger Stadttheaters war Anlaß, die neue Spielzeit mit einer Jubiläumswoche zu eröffnen. Aus der Reihe dieser Veranstaltungen stach besonders eine treffliche Neueinstudierung von Mozarts »Don Giovanni« unter der Stabführung *Alfons Dressels* und der Spielleitung Joh. Maurachs mit *Karl Köther* als repräsentativem Vertreter der Titelrolle hervor. Auch Rossinis »Angelina« in Hans Röhrs geschickter Bearbeitung erlebte in günstiger Besetzung ihre erfolgreiche Erstaufführung. Diese Woche gab gleichzeitig Gelegenheit zu einer vollen Würdigung des neuen wertvollen Ensembles, bei der man besonders das Engagement *Ingeborg Holmgrens* für das jugendlich dramatische Fach und das der Soubrette *Trude Epperle* begrüßte. Für die Fremdenmonate, die den Schwerpunkt der Nürnberger Opernspielzeit immer mehr auf den Sommer verlegen, hatte man neben zahlreichen Aufführungen der »Meistersinger« eine Neueinstudierung von Verdis! »Falstaff« in Angriff genommen. *Wetzelsberger* verstand die vielen feinen Kaprizen der Partitur mit großem technischen Geschick zu profilieren. Eine überragende Leistung bot *Jaro Prohaska* als Träger der Titelrolle, dessen edle Stimmittel und bewundernswerte Vielseitigkeit der dramatischen Gestaltungskraft der Aufführung ein besonderes Format verschafften. Auch der junge Oberspielleiter Otto Rudolf Hartmann hat sich den großen Aufgaben der letzten Spielzeit gegenüber als eine Begabung bewährt, die erhöhtes Interesse verdient. Die Inszenierung des Repertoires besorgt Hans Siegle mit gesundem Instinkt für Bühnenwirksamkeit. Beide Spielleiter haben in Heinz Grete einen fantasiebegabten Bühnenbildner zur Seite, in dessen Streben nach prägnanten formalen Wirkungen sich mitunter auch ein stark entwickelter Sinn für humoristische Gestaltung geltend macht. Zum Schluß soll hier noch kurz von einer hinter uns liegenden Uraufführung die Rede sein: »Der Tag im Licht«, eine fantastische Oper des fränkischen Komponisten *Hans Grimm*, die einen durch die lokalen Verhältnisse fraglos bedingten Erfolg hatte, aber auch nach der Uraufführung bei zahlreichen Wiederholungen recht freundlich aufgenommen wurde. Grimm hat mit dieser Partitur eine musikdramatische Begabung an das Licht gefördert. Man kann freilich von keiner Originalität der Erfindung sprechen. Der Komponist versteht das Orchester sehr klangvoll zu behandeln, legt großen Wert auf eine sorgfältige thematische Arbeit und wirkt vor allem sympathisch durch das offene Bekenntnis zur letzten Vergangenheit. Das Kritischste an diesem neuen Werk ist das Buch, teilweise von Ludwig Göhring nach der Gerstäckerschen Novelle

»Germelshausen« entworfen. Die eigentlichen Schwächen des lahmen Szenariums und fragwürdigen Textes hatte aber, wie sich nachträglich herausstellte, der Komponist als Bearbeiter selbst verschuldet.

*Wilhelm Matthes*

## KONZERT

BASEL: Unter dem Protektorat der internationalen Gesellschaft für neue Musik, Ortsgruppe Basel, veranstaltete das *Basler Kammerorchester*, das von Paul *Sacher* überaus initiativ und hochstrebend geführt wird, einen sehr interessanten Konzertabend, der die persönliche Bekanntschaft mit *Igor Strawinskij* vermittelte. Die fast unfaßbare Wandlungsfähigkeit dieses Komponisten, in dessen Schaffen sich vollendeter Geschmack, absolute Ehrlichkeit des momentanen Empfindens und eine elementare Musizierfreudigkeit seltsam mischen, trat in den gebotenen Werken verblüffend zutage. Während das 1918 entstandene »Rag-time« für elf Instrumente, in dessen lebendiger Darstellung sich am Zymbalum vor allem *Aladar Racz* auszeichnete, eigentlich wie ein nicht vollkommen überzeugender Witz anmutete, fesselte das »Capriccio für Klavier und Orchester« durch eine seltene innere Geschlossenheit und blendende Erfindung. Das uraufgeführte Opus aber, »Apollon musagète«, ein Ballett in zwei Bildern, zeigte vor allem koloristische und melodische Qualitäten in einer Fülle und Natürlichkeit, die entzückend wirkte. Eine im selben Konzert gebotene »Sinfonie Nr. 5« von *Conrad Beck* fand freundliche Aufnahme, denn sie belegte namentlich in den beiden ersten Sätzen ein entschiedenes Können. — Musikhistorisch orientiert war ein Konzert des Münsterchors unter *Rudolf Moser*, das selten gehörte Werke von Hermann Schein, Nicolaus Bruhns und Henry Purcell vermittelte. Wertvoll wie immer waren auch die Orgelkonzerte *Adolf Hamms*, in denen, neben Schöpfungen von Pérotin, Sweelinck, Purcell und Gronau auch Kompositionen von Hiebner, Moser, Möschinger und Burkhard uraufgeführt wurden. *Gebhard Reiner*

BREMEN: Im anspruchsvollen Konzertsaal ist die wirtschaftliche Not stärker zu spüren, als im Theater. Die Zahl der billigen, volkstümlichen Konzerte wächst, und die eigentlichen Träger und Pfleger des hochkünstlerischen Musikschaffens, die teuren Abonnementskonzerte, werden immer exklusiver und müssen immer teurere Übervirtuosen heranziehen, um auch neureiche Snobgelüste zu befriedigen. Volkstümlich und erfreulicherweise doch von ernster künstlerischer Tendenz beseelt sind die neuen gleich mit elf großen Konzerten anrückenden »*Bremer Musikabende*« des neuen Domorganisten *Richard Liesche*, die er mit Hilfe seines ausgezeichneten Domchors und der strebsamen jungen Kammermusikvereinigung zu ganz billigen Einheitspreisen absolvieren will. Das erste dieser Konzerte fand bereits statt und hatte vorwiegend auf Bach und Händel rückschauenden Charakter, der durch die virtuose Behandlung des Cembalo durch den Dirigenten (Bach-Partita in e-moll und Händels Variationen in d-moll) unterstrichen wurde. Zwischen beiden stand Bachs *Bauernkantate* mit dem Kammerorchester, Domchor, den Solisten Valerie Brohm-Voß und Wolfgang Rosenthal und dem Dirigenten am Cembalo. Überall war die temperamentvolle und künstlerisch gebändigte, reife Beherrschung des Cembalo durch Richard Liesche hervorstechend. Den Schluß des Konzertes bildeten moderne, unproblematische, aber melodisch gehaltvolle Lieder des Holländers *Bouke A. Visser*, denen Prof. Rosenthal seine ganze, bedeutende Vortragskunst angedeihen ließ. Schon vorher hatte ein Konzert des ausgezeichneten Leipziger Lehrergesangvereins als Gäste unseres einheimischen Lehrervereins gezeigt, daß ihr Leiter, *Günther Ramin*, auch als Chordirigent ein Vollblutmusiker mit feinsten Impulsen ist. *Gerhard Hellmers*

DÜSSELDORF: Es wäre eine Ungerechtigkeit, wenn der formvollendete und tiefschürfende Vortrag des französischen Forschers *Maurice Boucher* über Claude Debussy nicht ehrenvoll genannt werden sollte. *Hermann von Schmeidel* verabschiedete sich vom Lehrer-Gesangverein, der sich unter ihm sehr günstig entwickelt hat, mit einem internationalen Volkslieder-Abend, an dem besonders die streng-herben Chöre des Kroaten *Josef Slawenski* aufhorchen ließen. Bei der gleichen Gelegenheit konnte *Anna Marie Lenzberg* ihre kultivierte Gesangskunst wieder sehr vorteilhaft beweisen. *Josef Neyses* hatte den glücklichen Einfall, Kammermusik des 18. Jahrhunderts im Kuppelsaal des Benrather Schlosses erklingen zu lassen. Die stilreine Wiedergabe erweckte in der reizvollen Rokoko-Umgebung besonders köstlich-erhebenden Genuß. Unter den »Alten

Herren« erwies sich wieder einmal J. S. Bach als der unerreichbar Ewig-Gültige.

*Carl Heinzen*

HAMBURG: Die Philharmonische Gesellschaft hat ihre Jahresreihe unter *Karl Muck* mit Weber, Brahms (Spalding am Konzert), der »Domestica« und mit starker Vertrauenskundgebung für Muck begonnen, der Parallelkreis der *Papst*-Konzerte mit Mahlers zweiter Symphonie. Muck hat Hamburgische Autoren für dieses Jahr gar nicht beachtet. Statt der nun ausfallenden Konzerte Gustav Brechers wird eine hiesige Agentur Sinfonie-Abende (mit Fr. Busch, Klemperer u. a. als Dirigenten) unternehmen. Um Papst für die volkstümlichen Konzerte zu entlasten, haben hier sechs, auswärtige und hiesige, probeweise dirigiert; die Wahl ist auf *Richard Richter* (früher in Kiel — Oper, jetzt in Hagen) gefallen. Auffallend die starke Beachtung *Bruckners* in diesem Winter; Papst brachte schon seine Siebente, Muck wählte Sechs und Fünf; Te deum und f-Messe sind auch dabei. Eine Hamburgische »Sektion für neue Musik« hat sich hier nun auch verspätet aufgetan.

*Wilhelm Zinne*

KOPENHAGEN: Das Bild des Konzertsaals war in der letzten Hälfte der Saison nicht sonderlich geändert: halbvolle Säle waren das gewöhnliche, »ausverkaufte« eine seltene Ausnahme. Man darf wohl annehmen, daß in erster Linie die »mechanische« Musik, vor allen Dingen das Radio, Schuld hat. Und doch gab es noch viele wertvolle Konzerte, sowohl in der Wintersaison als später in Tivolis Konzertsaal. Als Solisten wurden am meisten geschätzt: *Ignaz Friedman, A. Borowsky, M. Rosenthal* und *Godowsky, Henri Marteau* (als Bach- und Mozartspieler), Mde. *Cahier, Berta Morena* und *L. Melchior. Leo Blech* war von der Radiophonie hergerufen, *Fr. Schalk* (Bruckner—Beethoven) von der königlichen Kapelle, auch diese Beiden wurden sehr gefeiert. *Hindemith* trat in »Neuer Musik« mit eigenen Werken auf; ein paar eigenartige Abende gab die französische Garde-Musik (sinfonische Musik für Harmonie-Orchester in blendender Ausführung). Das Berliner Polizeiorchester konnte sich — unter einem nicht allzu glänzenden Dirigenten — eines guten Erfolgs erfreuen, und dasselbe galt dem Kieler a cappella-Chor unter einem viel bedeutenderen Leiter (Fritz Stein). Von einheimischen Neuheiten ragten hervor Werke von *Finn Höffding* (eine großangelegte Sinfonie), *Jörgen Bentzen* (Kammermusik) und namentlich von *Carl Nielsen*, der sowohl drei »Motetten« von hoher und origineller Prägung durch den vorzüglichen »Palestrina-Chor« *(Wöldike)* aufführen ließ, wie er das Festspiel der *H. C. Andersen*-Feier in Odense durch schöne und feine Musik schmückte.

*William Behrend*



MANNHEIM: Unser Konzertleben setzte zunächst mit kleinen, intim gedachten Veranstaltungen ein. Nun ja. »Auch kleine Dinge können uns entzücken.« Da hatten sich einmal komponierende Frauen zusammengetan, um in der Gesellschaft für neue Musik für ihre Geisteskinder zu werben. Daß diese Frauen radikaler als manche Männer sich der neuesten Linearitäten des musikalischen Satzes, der absoluten Durchsichtigkeit des thematischen Gefüges bemächtigt haben, ist nur ein Beweis mehr dafür, daß Frauen überhaupt rücksichtsloser dem Ansturm neuer Ideen sich hingeben als die oft bedächtigeren Männer. Das reifste Talent unter den Komponistinnen, die man diesmal paradieren ließ, ist unstreitig die Münchnerin *Philippine Schick*, ihr gesellten sich Maria Herz, Gertrud Schweizer und Trude Rittmann zu. — Ein Abend im entzückenden Rittersaal des Schlosses war dem Deutsch-Französischen Studententreffen als Krönung vorausgegangener Zusammenkünfte zugedacht. Man musizierte *Lully* und *Rameau*, gedachte Friedrichs des Großen, des einstigen Schirmherrn französischen Geistes, und erwies wieder einmal echt deutsche Gastfreundschaft gegenüber dem lateinischen Genius. Die Stamitzgemeinde, von *Max Sinzheimer* angeführt, und der lichthelle, für graziöse Dinge wie geschaffene hohe Sopran *Emmy Lußheimer-Josephs* waren die geeignetsten Dolmetscher heimischer Kunstausübung im Dienst eines benachbarten Kulturwillens.

*Wilhelm Bopp*

MÜNCHEN: Die Serenaden im Brunnenhof der Residenz, die während des Kissinger Exils der Münchner Philharmoniker fast allein den Konzertbedarf des Sommer-Fremdenpublikums bestritten, haben sich dank ausgezeichneter Solisten und ihrer reizvollen Umgebung eines großen Zulaufs erfreut. Die

Wintersaison beginnt nun stark verspätet und — Eingeweihte wollen es wissen — sie wird an Solistenkonzerten wohl bei weitem nicht mehr die Fülle der letzten Jahre aufweisen. Während die großen Konzert-Vereinigungen an ihren ganz konservativ gerichteten Programmen festhalten, hat die *Vereinigung für Zeitgenössische Musik*, die in den letzten Jahren aus kleinen Anfängen stark emporgeblüht ist, bereits mit einer »Neuen Musik-Woche« den Reigen eröffnet. Ihr erster Abend: »Das neuere Frankreich« brachte repräsentative schon bekannte Werke von Ravel, Milhaud und Honegger, der zweite, in der Hauptsache auch vom hervorragenden Brüssler *Pro Arte*-Quartett bestritten, machte München mit Bartoks rhythmisch interessantem III. Quartett und dem reichlich unübersichtlich geformten Klavier-Quartett op. 44 des Russen Tscherepnin bekannt. Außerdem gab es zwei *Uraufführungen: Kreneks* IV. Quartett *op.* 65 und *Leydens* Streichquartett. Die Entwicklung des Jonny-Komponisten ist ja seit seiner Rückkehr in den Schoß der allein kassemachenden Tonalität eine recht problematische Angelegenheit geworden. Auch in diesem Quartett läßt sich der Mangel an wirklicher Erfindung kaum durch allerhand harmonische und rhythmische Geschicklichkeiten verdecken, über die Krenek zweifellos verfügt. Das Unangenehmste des Eindrucks dieser süßen Terzen und Sexten ist ihr Nicht-Übereinstimmen mit anderen Episoden des Stücks, in denen ein linearer, stark dissonierender Kontrapunkt verwendet wird, was verbunden mit dem improvisierenden Aneinanderreihen wenig aufeinander bezogenen Themenmaterials den fatalen Beigeschmack des Oberflächlichen ergibt. Ganz anders zeigt sich Rolf van Leyden, dessen echtes Empfinden einen gewissen Mangel an Originalität reichlich aufwiegt. Sein Quintett, das alte Formen (Passacaglia, Toccata usw.) mit neuem Inhalt füllt, ist eine Talentprobe seiner durchaus selbständigen Schreibweise, die zu größeren Hoffnungen berechtigt.

*Oscar von Pander*

NÜRNBERG: Der Philharmonische Verein, der seit Jahrzehnten die Veranstaltung der maßgebenden Sinfoniekonzerte in der Hand hat, berücksichtigte bei der neuen Programmgestaltung einige prominente Dirigenten als Gäste. Den letzten Zyklus schloß *Robert Heger* mit einer sehr disziplinierten Aufführung der Neunten von Beethoven. Den Auftakt zur neuen Saison gab *Hans Knappertsbusch* als imposanter Techniker und kluger Berechner starker dynamischer und agogischer Effekte. Zwischen Brahms' Dritter und Strauß' »Zarathustra« spielte *Wilhelm Kempff* das d-moll-Klavierkonzert von Brahms mit ungeheurem Erfolg. Auch Knappertsbusch wurde von seiner Nürnberger Gemeinde laut gefeiert. Nach einer stilistisch gut getroffenen Aufführung der Bachschen Johannis-Passion gelang dem begabten Dirigenten des Vereins für klassischen Chorgesang *Karl Demmer* in der majestätischen Lorenzkirche eine sehr temperamentvolle Wiedergabe des Verdischen Requiems. Der strebsame Organist und Kantor dieses Gotteshauses *Walther Körner* wagte mit dem gemischten Chor des Städtischen Konservatoriums eine Aufführung der missa papae Marcelli von Palestrina und der Deutschen Vesper von Jos. Haas. Ein mutiger Versuch, dessen Erfolg imponierte. Viel wurde für das Schaffen einheimischer Komponisten von allen möglichen Seiten getan. Neben Dilettanten gibt es unter den Jüngeren und Jungen in Franken fünf Namen, mit denen man sich ernsthaft auseinandersetzen muß, und diese Zahl besagt in einem Lande, das als Mittelpunkt keine eigentliche Großstadt zu nennen hat, gewiß viel. Ich nenne die beiden Würzburger Komponisten *Armin Knab* und *Carl Schadewitz*, die beiden Brüder *Max* und *Hans Gebhard* (in Nürnberg und Dinkelsbühl) und den Bamberger Komponisten *Karl Schäfer*. Die Nürnberger Chorvereinigungen haben für diese Komponisten manches getan, für Knab in erster Linie Otto Döbereiner, der rührige und verdienstvolle Leiter des Nürnberger Madrigalchors und Kammerorchesters, der das zehnjährige Bestehen dieser beiden Vereinigungen in drei festlich ausgestatteten Programmen feierte. Um neue Musik bemüht sich auch seit Jahren in seinen sogenannten »intimen Kunstabenden«, in diesem Winter vor breiterer Öffentlichkeit mit einem für unsere Zeit geradezu sagenhaft gewordenen Idealismus, Kapellmeister *Markus Rümmelein*. Auch der Leiter des Kammerchors des Nürnberger Männergesangvereins *Waldemar Klink* hat sich mit der Pflege zeitgenössischer Chormusik in kurzer Zeit eine große Anhängerschaft zu sichern gewußt. Im letzten Konzert hörte man kleinere Werke von L. Weber, Hermann Erpf, Kodaly und Bartok.

*Wilhelm Matthes*

# * K R I T I K *

## BÜCHER

ERNST DECSEY: *Bruckner. Eine Lebensgeschichte.* 14. bis 16. Auflage. Mit 21 Bildern. (»Klassiker der Musik.«) Verlag: Max Hesse, Berlin.

Dieses Buch braucht nicht »besprochen« zu werden. Wohl alle Stimmen, die seinen Wert in einer Kritik einfingen, erstiegen die Superlativskala. 1919 vom Stapel gelassen, segelte Decseys Werk bisher unter der Flagge »Versuch eines Lebens«. Der damals allzu bescheidene Autor tauft es nun um in »Eine Lebensgeschichte« — mit dieser Marke auch heute unnötige Zurückhaltung übend. Denn es geht, nachdem der Musiker, Kritiker und Dichter, der Decsey ist, die letzte Bruckner-Literatur, darunter Auers, Göllerichs, Orels und Kurths Werke, in sich aufgenommen und für den Neudruck verwertet hat, weit über den Typus »Biographie« hinaus. Der elastische Geist dieses Österreichers, einst ein Schüler Meister Antons, hat für die Neuauflage auch sonst seine empfindliche Feder geschärft, um neben wenigen »Verbesserungen« und etlichen Ergänzungen seinen Text durchzupflügen: Keine Seite blieb ohne neue Nuancen, kein Abschnitt ohne eine Verfeinerung, Differenzierung, Durchwärmung, Beseelung. Kräftiger betont sind jetzt die österreichischen, katholischen und barockhaften Momente, die als die bestimmenden geistigen Kräfte scharf in den Lichtkegel treten. — Die Neuauflage präsentiert sich in würdigster Aufmachung; was dem Band bisher fehlte, jetzt ist's nachgeholt: 21 Bilder durchsetzen diese Lebensgeschichte, die aus der Bruckner-Literatur als Markstein nicht mehr wegzudenken ist.

*Max Fehling*

DIE KLEINE CHRONIK DER ANNA MAGDALENA BACH. Verlag: Koehler & Amelang, Leipzig.

Eine Mystifikation, aber eine, für die man der Mystifikantin, einer ungenannten, inzwischen aber bekannt gewordenen Engländerin namens Esther Meynell, dem oder der Übersetzerin und auch dem Verlag nur dankbar sein kann. Anna Magdalena, die zweite Gattin des großen Sebastian, wird von einem Freunde angeregt, ihr Leben an der Seite des Meisters zu schildern. Als alte Dame greift sie zum Gänsekiel und schreibt sich alles vom Herzen, was sie als zarte, getreue und liebende Hausfrau von dem Tage an, da Bach sie als Braut über seine Schwelle trug, bis zum Tode des Einzigen erlebt und erlitt, was ihr Herz aufjauchzen ließ, was ihre Seele betrübte. Nichts in dem Buch ist unbekannt, vielleicht sind einige stille Episoden schärfer belichtet, manche häuslichen Szenen intimer gestaltet, einzelne anekdotische Züge empfindungsvoller angeschaut als in anderen Lebensdarstellungen Bachs. Das Entzückendste ist, wie das sprachliche Gewand und der erzählende Stil in den Zeitcharakter sich so elastisch einfühlt, daß man versucht sein könnte, diese »Chronik« als ein urdeutsches Buch anzusehen. Vielleicht hat die Kunst der Übertragung diese Illusion hervorgezaubert. Es ist ein Brevier aus fraulichem Gemüt und darum für Frauen eine anheimelnde Gabe, wertvoll gemacht durch einen reizenden Bildschmuck, dessen Zusammenstellung von Geschmack zeugt.

*Max Fehling*

ROBERT HOHLBAUM: *Das klingende Gift.* Roman. Verlag: L. Staackmann, Leipzig.

Krisenluft durchzittert dieses Buch des hochangesehenen Dichters; Kampf zwischen den treuen Verfechtern der Musikkultur letzter und vorletzter Generation und dem Exponenten des heutigen Komponistengeschlechts: der Sachlichkeit. Dort der Stolz auf den Besitz von Idealen, hier das entnervende Chaos, dort die geheiligte Tradition, hier das „klingende Gift«. Wie Hohlbaum die Wurzeln dieses Konfliktes bloßlegt, wie er den Kampf von den Gestalten seiner Phantasie führen läßt, wie er, der reife Meister vornehmer Erzählungskunst, Beherrscher der Konstruktions- und der Dialogführung, seinen Stoff zu Gipfelpunkten treibt, und wie doch, von den agierenden Personen abgesehen, dieser Streit der Welt- und Kunstanschauungen sich zu einem Symbol formt, wie nicht Wien, wo der Roman spielt, sondern jeder andere Ort der Schauplatz dieses Gegensatzes zwischen heut und gestern sein kann — das ist das geheimnisvolle Signum einer dichterischen Kraft, der man sich voller Achtung beugt. *Paul Denzel*

HEINRICH SCHOLE: *Tonpsychologie und Musik-Ästhetik.* Verlag: Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen.

Mit Recht wendet sich die heutige Zeit gegen die »Hermeneutik«, die sich in der Musikwissenschaft besonders auch durch Kretzschmars Wirken breitgemacht hat. Als Bundesgenosse in diesem Kampf ist die Arbeit Scholes zu begrüßen. Sie geht aber zu weit,

wenn sie sich zu einer förmlichen Streitschrift gegen die heutige Musikästhetik auswächst. Richtig ist es, außermusikalische Dinge als Erklärung für die Wirkung der Musik abzulehnen, aber alles und jedes nur durch die psychologische Experimentaltechnik **auf**klären zu wollen, geht nicht an.

Die Tonpsychologie muß sich vor Augen halten, daß ihre Ergebnisse desto genauer werden, je mehr Versuchspersonen untersucht werden. Die höchste Genauigkeit — ein imaginärer Fall — wäre erreicht, wenn sämtliche Menschen des Erdballs auf ihre musikalischen Fähigkeiten hin geprüft werden könnten. Es ist sofort ersichtlich, daß dabei schließlich nur das platteste menschliche Durchschnittsgehirn erkannt werden würde. Natürlich ist auch diese Erkenntnis wissenschaftlich wichtig als ein unumgänglich nötiges Wissen um die Grundlagen. In der Kunst kommt es aber nicht auf die Masse an, sondern auf die genialen Ausnahmeerscheinungen. Wir kommen also nicht darum herum, die Kunstwerke der genialen Meister selbst zu befragen, aber nicht, indem wir — wie es der Verfasser macht — bloß ihre Wirkung auf die — im Vergleich zu den Meistern — armseligen Versuchspersonen prüfen, sondern indem wir Wille und Gefühl der Meister selbst aus der Beschaffenheit der Kunstwerke zu erkennen suchen. Tausendmal mehr wert, als die Äußerungen von Dutzenden von Versuchspersonen ist es daher, wenn ein so feinnerviger Mann wie *Ernst Kurth*, der sich ganz und gar in den musikalischen Schöpfungsprozeß einzufühlen imstande ist, seine Empfindungen kundgibt. Die Werke dieses Gelehrten, die der Verfasser in sehr unschöner, bespöttelnder Weise angreift (S. 40 ff. und 63 ff.), scheint er mir gar nicht richtig aufgefaßt zu haben. Wer beim Worte »Kraft« allerdings nur an den Bizeps (S. 42) denkt, der kann die von Kurth außerordentlich klar dargestellten »kinetischen und potentiellen Energien«, aus denen musikalische Tonverbindungen *entstehen*, nicht nachfühlen. Köstlich ist, daß der Verfasser, nachdem er bei Analyse der Beethovenschen d-moll-Sonate op. 31/2 dem Anfang (den er sogar »trivial« nennt!) kalt gegenüber stand, in den Takten 7—20 (S. 80 ff.) auf einmal doch die innere Macht der Töne erfühlt. Freilich handelt es sich da um die offensichtlichste Art hinreißender Steigerung: um die aufsteigende Sequenzierung kurzer Motive. Jeder Musiker weiß, daß diese Art Steigerung, die allerdings jedem auch nur halbwegs Musikalischen zum Bewußtsein kommt, nur graduell verschieden ist von einer Unzahl anderer Arten, zu deren Erfassung freilich eine größere Feinhörigkeit vonnöten ist. Wir können froh sein, in Kurth einen Mann gefunden zu haben, der das von Schole verhöhnte Kräftespiel der Töne aus den Werken unserer Meister mit seltener Bestimmtheit bis zu den zartesten »Tendenzen« nachgefühlt hat. Der Psychologe sollte für die Mitteilung solcher »Selbstbeobachtungen« eher dankbar sein, anstatt sie zu bestreiten, weil etliche stumpfe Versuchspersonen von alle dem nichts merken.

Begrüßenswert in Scholes Arbeit ist, daß er gegen den »Okkultismus« zu Felde zieht, daß er damit aber auch die Metaphysik überhaupt vermengt, ist abwegig. Wenn er alle Metaphysik »unwissenschaftlich« schilt, so schließt er damit die höchsten menschlichen Denker, Kant und alle Philosophen aus der Wissenschaft aus. Metaphysik ist unwissenschaftlich nur, wenn man das Ding an sich (mag man es Gott, Wille oder sonstwie nennen), anstatt es als das unvorstellbare Innere der Welt aufzufassen, mit in die *Ursachenreihe* der materiellen Kausalvorgänge *einbezieht*, welchen Denkfehler die Okkultisten und Wundergläubigen machen. Die Metaphysik aber deshalb ganz aus unserem Denken herauswerfen, heißt Wissenschaftlichkeit mit plattem Materialismus auf eine Stufe setzen. Es ist sehr billig, tiefere Anschauungen als »Mythologien« und »Phantastereien« (S. 61, 66, 110, 113) zu bespötteln. Musik kann ihre Würde jedenfalls nur in einer Weltanschauung behaupten, welche die Metaphysik anerkennt.

Der beste Teil des Buches ist der erste, der nach des Verfassers Angabe zunächst als bloße Einleitung gedacht war, sich aber später zu einer sehr hübschen Zusammenstellung aller tonpsychologischen Errungenschaften herausgebildet hat. Unter diesen ragen bekanntlich die Entdeckungen Wolfgang Köhlers von der Vokalqualität obertonfreier Töne als eine der ausgezeichnetsten Leistungen hervor. Tonpsychologie ist ein wichtigen Teil unserer Musikwissenschaft, sie sollte aber nicht hoffärtig werden. *Alfred Lorenz*

JOSEF MARSCHALL: *Der Dämon.* Eine Erzählung. Verlag: L. Staackmann, Leipzig.

Ein *Hugo-Wolf-Roman* ist's, mit dem Josef Marschall debütiert. Eine hochzubewertende

Talentprobe. Anregend ist das Milieu gestaltet, mit Blut und Nerven der unglückliche Held gefüllt. Die Strecken, die Wolf bis zum Wahnsinn durchlaufen muß, die Katastrophe selbst und die traurigen Zeiten des großen Lyrikers nach dem Unglück finden einen erschütterten, den Leser erschütternden Darsteller. Wer mit Wolfs Lebensgang, insbesondere der Corregidor-Tragödie, vertraut ist, wird dem Autor nicht weniger danken als derjenige, der aus diesem epischen Werk die seltsame Erscheinung des von einer Wirrnis in die andere geschleuderten Genies erst kennenlernt. Marschall ist ein ausgezeichneter Beobachter auch der Natur, seine Gestaltung psychologischer Vorgänge erstaunlich und die sprachliche Pflege ein Dokument höchster schriftstellerischer Selbstzucht.

*Max Fehling*

HANS TESSMER: *Richard Wagner. Sein Leben und sein Werk.* Mit 20 Abbildungen. Verlag: Deutsche Buch-Gemeinschaft, Berlin.
Der Verfasser hat es nicht als seine Aufgabe angesehen, in dieser Biographie Neues auszusagen; das verbot schon der ihm vom Verlag vorgeschriebene Umfang. Der Forderung, den Ansprüchen an eine von Tendenzen unbelastete, volkstümliche Lebensdarstellung zu genügen, hat Teßmer in bemerkenswerter, ja vorbildlicher Weise entsprochen. Ein im Grunde urgesundes Buch, das nicht deutelt, aber deutet, und darum etwas bedeutet, ist der gewaltigen Lesergemeinde der D.B.G. zugefallen. Man wird es dem Autor gutschreiben, daß er zugleich an die praktische Brauchbarkeit gedacht hat. Zwei besonders gelungene Momente seien hervorgehoben: die Porträtskizze Robert Schumanns und die ergreifende Klärung der Freundschaftstragödie Wagner-Bülow-Cosima. Aber auch sonst werden manche Kapitel selbst dem ehrenfestesten Wagnerkenner genußreiche Stunden bereiten. Der Band erfuhr die gewohnte gute Ausstattung. Das Minna-Bild aber ist falsch.

*Wilhelm Seidel*

STUDIEN ZUR MUSIKWISSENSCHAFT. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich unter Leitung von *Guido Adler*. Siebzehnter Band. Verlag: Universal-Edition, Wien.
Von den Aufsätzen des XVII. Bandes der Studien zur Musikwissenschaft dienen drei der Einleitung zu den Bänden LXX—LXXII der Österreichischen Denkmäler. Eine aus einer Heidelberger Dissertation hervorgegangene Studie von *Wolfgang Schmieder* beschäftigt sich mit der Frage der Melodiebildung in Liedern Neidharts von Reuental. Sympathisch berührt die Vorsicht des Urteils, mit der der Verfasser Verallgemeinerungen aus dem Wege geht und, im Gegensatz zu mancher anderen neueren Arbeit, Typenaufstellungen vermeidet. Von Bedeutung für größere Bezirke der älteren Liedkunst ist die Feststellung, daß die tonartliche Beschaffenheit der Melodien gegenüber der Gregorianik eine starke Vereinfachung erfahren hat und der kirchentonartliche Apparat auf seine Grundbestandteile reduziert erscheint. Für Neidharts Melodik ist die Erkenntnis wertvoll, daß gegenüber der geistlichen Musik die melodische Linie nicht aus einem Nebeneinander melodisch fast gleichgeordneter Höhepunkte besteht, sondern in einer Pendelbewegung schwingt. Aus der Betrachtung der Tonartlichkeit und Melodik gewinnt der Verfasser wichtige Gesichtspunkte für die Rhythmisierung der Melodien. — Im zweiten Aufsatz der »Studien« zeichnet *Leopold Nowak* die Entwicklung des deutschen Gesellschaftsliedes in Österreich von 1480 bis 1550, in seiner Vereinigung von Volkslied und kunstgemäßer Bearbeitung. Mit treffender Charakteristik wird die Wandlung von der kompakten Satzweise zur ausgeglichenen, flüssigen freien Stimmführung an den Sätzen eines Lapicida, Sies, Grefinger, Finck, Hofhaimer, Stoltzer, Isaac, Arnold von Bruck und anderer dargestellt. — *Karl Geiringer* stellt in seiner Studie über Isaac Posch die wenigen erreichbaren Lebensdaten dieses Klagenfurter Organisten zusammen (er ist 1621 oder 1622 gestorben) und bespricht seine erhaltenen Werke. An den Instrumentalwerken Poschs interessiert besonders das Schwanken zwischen Variationensuite und erweiterten Tanzpaaren und die zu jener Zeit (1621) seltene Beigabe dynamischer Zeichen. — *Karl August Rosenthal* legt als ersten Teil einer Studie über die Salzburger Kirchenmusik von 1600—1730 eine gründlich gearbeitete Bibliographie vor; *Paul Nettl* setzt seine Aktenauszüge zur Geschichte der kaiserlichen Hofkapelle fort. — *Fritz Egon Pamer* betont im zweiten Teil einer Arbeit über Gustav Mahlers Lieder die starke Verwurzelung Mahlers im Volkliedmäßigen, wie sie sich in der Rhythmik, im thematischen Aufbau, in der Deklamation und den Textveränderungen kund gibt und Ausdruck findet in einer Harmonik, die auf der Diatonik des Volksliedes basiert. Auch über Mahlers Ver-

hältnis zur Romantik enthält die Arbeit treffende Bemerkungen. *Gotthold Frotscher*

L. BIAGIONI: *Italienische Musikterminologie in deutscher Übertragung.* Verlag: P. J. Tonger, Köln 1930.
Das kleine handliche Bändchen des Lektors für italienische Sprache an der Hochschule für Musik in Köln enthält alle dem Musikfreund und Berufsmusiker nur irgend vorkommenden italienischen Ausdrücke in deutscher Übersetzung. Seine Ergänzung bilden zwei weitere Hefte: *Italienische Lautlehre für Musikstudierende und Musikfreunde* und *Italienisches Arienbuch* (100 Konzert- und Opernarien mit Wörterbuch), beide herausgegeben vom gleichen Verfasser und Verlag. Die Lautlehre (44 Seiten) ist geeignet, eine einwandfreie Aussprache sämtlicher Vokale und Konsonanten zu vermitteln und kann daher besonders Sängern sehr empfohlen werden! Ihr Wortschatz ist ganz aus dem Gebiet der Musik genommen. Das Arienbuch enthält Texte von 100 der berühmtesten italienischen Arien und ein Wörterverzeichnis zur Präparation. — Die drei Bändchen geben dem Musiker und Musikfreund das unentbehrliche Maß von Kenntnis in der italienischen Sprache. Am wertvollsten erscheint mir wegen seiner Vollständigkeit das erste.
*Rudolf Bechtold*

JAHRBUCH DER SAMMLUNG KIPPENBERG: VIII. Band, 1930. Insel-Verlag, Leipzig.
In diesem schön gedruckten und trefflichst illustrierten Band treten drei Beiträge hervor, die der Musikfreund nicht außer acht lassen sollte: *Beethovens Goethe-Kompositionen*, die *Otto Erich Deutsch* in seiner philologisch exakten, fleißigen und von subtilster Kenntnis getragenen Art beschreibt, eingerahmt von zwei *Zelter*-Aufsätzen. Ilse Goslich gibt in ihrer Studie »Zelter und seine Verleger« fesselnde biographisch-bibliographische Einzelheiten, die viel Neues enthalten. Weiter ausholend ist der von Johann-Wolfgang Schottländer verfaßte Beitrag: »Zelters Beziehungen zu den Komponisten seiner Zeit«. Hier werden in einer gelehrten und anschaulichen Darstellung folgende Tondichter hervorgehoben: Reichardt, J. A. P. Schulz, Haydn, Beethoven, Berlioz, Weber, Spohr, Eberwein, Nicolai, Loewe und Mendelssohn in ihrem Verkehr mit Zelter. Eine große Zahl von Briefen gibt den aufschlußreichen Untersuchungen ein Relief von hohem Wert. *Walter Ring*

KIRCHENMUSIKALISCHES JAHRBUCH, 25. Jahrgang. Verlag: Friedrich Pustet, Regensburg 1930.
Nach fast zwanzigjähriger Pause ist das Kirchenmusikalische Jahrbuch erneut ins Leben gerufen worden, und ein Blick auf den reichhaltigen Inhalt des neuen Bandes bestätigt, daß eine vollgültige Fortsetzung des verdienstvollen Zentralorgans katholischer kirchenmusikalischer Forschung angestrebt und erreicht worden ist. Die Leitung hat der durch zahlreiche Schriften bekannt gewordene Privatdozent *K. G. Fellerer* in Münster übernommen, da der frühere Herausgeber, *Karl Weinmann*, im Herbst 1929 aus dem Leben schied. In den Beiträgen kommen die verschiedensten Epochen und Kunstdenkmäler zu ihrem Rechte. Allgemeine Probleme der Gregorianik behandeln zwei Aufsätze des Paters *Ludwig Bonvin*, in denen Forschungen *Dom Jeannins* referierend wiedergegeben und die Gegensätze zwischen ihm und der durch Dom Mocquereau repräsentierten Schule von Solesmes behandelt werden. *A. Gastoué* beweist auf Grund der neueren Forschungen die Unhaltbarkeit der früheren Theorien, welche die Kirchentonarten als durch irgendeinen Anonymus verderbte Anwendung des antiken Tonsystems kennzeichneten. Vielmehr zeigt Gastoué, daß die acht »Töne« des Mittelalters bis in das frühe Mittelalter, nämlich noch vor das Jahr 300, zurückzuverfolgen sind, während andererseits die griechische Musiktheorie bis gegen 1100 selbst im westlichen Kulturkreis in Geltung blieb. Für die kultische Anordnung der acht Töne wird das alte Syrien als Ursprungsland nachgewiesen. Verschiedene Beiträge sind Einzeldenkmälern gewidmet; so bespricht *Egon Wellesz* eine Wiener byzantinische Perikopenhandschrift, die das von ihm an anderer Stelle ausführlicher behandelte System der ekphonetischen Vortragsbezeichnungen zu demonstrieren vermag. *Peter Wagner* teilt eine unbekannte Fassung der Pfingstsequenz (Veni sancte spiritus) mit, *Hermann Halbig* und *Jacques Handschin* würdigen mehrstimmige gregorianische Kompositionen des 14. Jahrhunderts. Vorwiegend analytisch sind die Arbeiten von *J. Schmidt-Goerg* (Messen von Hellinck, Clemens non Papa, Le Roy und Palestrina über die gleiche motettische Vorlage) und *Wilhelm Widmann* (Sechsstimmige Messen Palestrinas), textkritische Bemerkungen zu Antonio Lotti legt *Hermann Müller*, die Beschreibung eines Grüssauer

Gesangbuchs von 1678 der Unterzeichnete vor. Der neueren Kunst sind zwei Studien gewidmet, deren eine eine Betrachtung von *Alfred Lorenz* über »die Wellenlinie in Bruckners Schaffenskraft« bringt, während die andere einem warmherzigen Werberuf *H. J. Mosers* für die Chorkunst des jungen, von Palestrinas Kunst befruchteten Kurt Doebler darstellt. Notizen über den Orgelbauer Jacob Courtain (gest. 1825) von *G. Schwake* und zahlreiche Buchreferate runden den Inhalt dieses sehr lebendigen und auch durch seine Noten- und Bildbeigaben wertvollen Jahrgangs ab, der hoffentlich eine neue Serie dieses wichtigen Publikationsorgans zu eröffnen bestimmt ist. *Peter Epstein*

GUSTAV JENNER: *Johannes Brahms als Mensch, Lehrer und Künstler. Studien und Erlebnisse.* Zweite Auflage. Verlag: N. G. Elwertsche Verlagsbuchhandlung, Marburg.

Jenners kleines Brahms-Buch erlebt seine Auferstehung. Den Text kennen ältere Leser der »Musik«, denn er war in zwei Heften des Jahrgangs 1903 erstmalig erschienen. Jenner durfte sich als »einzigen Schüler« des Meisters Johannes rühmen. Seine Darstellung hat an Wärme, Lesbarkeit und »Aktualität« nichts eingebüßt. Bereichert wurde der Neudruck durch das Faksimile eines Brahms-Briefes und zwei originelle Porträtskizzen, von Paul Wittgenstein gezeichnet.

*Moritz Fischer*

## MUSIKALIEN

MEISTERWEISEN FÜR VIOLINE UND KLAVIER, ausgewählt und herausgegeben von *Carl Flesch*, unter Mitwirkung von Walther Davisson, Carl Herrmann, Paul Klengel usw. — Verlag: C. F. Peters, Leipzig.

Unter diesem Titel läßt der berühmte Geiger seinen bekannten Lehrwerken, gleichsam als unmittelbare künstlerische Ergänzung, eine Reihe von Einzelausgaben hervorragender Violinstücke folgen. Bis jetzt liegen 20 Hefte vor und erregen schon durch die planmäßige Anlage, Mannigfaltigkeit und geschmackvolle Auswahl das Interesse des Violinspielers. Die Reihe erstreckt sich von dem Zeitalter der italienischen Violinklassik bis zur Gegenwart und umfaßt sowohl Originalwerke wie auch besonders geeignete Bearbeitungen, größere Werke und kurze Stücke, leichtere und schwerere. Daß Flesch dabei den ausgetretenen Pfad, populäre Stückchen neu zu edieren, nach Kräften meidet, ist ein besonderes Verdienst dieser Sammlung. So stößt man vielfach auf weniger oder gar nicht bekannte wertvolle Stücke. Wir erwähnen hier gleich ein herrliches Larghetto von *E. Barbella*, einem Schüler Padre Martinis, das Paul Klengel ausgegraben und bearbeitet hat. Ebenfalls unbekannt, und vom gleichen Bearbeiter stammend, dürfte ein Allegro giocoso von *Porpora*, dem berühmten Zeitgenossen Bachs sein. *Bach* selbst ist mit einem prickelnden Staccatosatz aus einer Lautensuite vertreten, *Händel* mit zwei Kantilenenstücken: der e-moll-Sarabande aus der 4. Cembalosuite und dem h-moll-Andante aus der 9. (?) Flötensonate (die 5. nach der großen Händelausgabe!) Daß P. Klengel, der treffliche Bearbeiter all dieser Stücke, dem Andante einige einleitende, aus der Thematik des Stückes gebildete Takte im Klavier beigibt, ist nicht zu beanstanden, wohl aber, daß sie nicht als Zutat des Bearbeiters bezeichnet sind. Kleinere, leicht ausführbare Stücke älterer Meister sind noch: ein anmutig-naives Rondeau »Les Graces Naturelles« von *Couperin*, ein schwärmerisches Adagio aus dem B-dur-Quartett des 17 jährigen *Mozart* und die bekannte A-dur-Gavotte aus der *Gluck*schen Iphigenie. Ein größeres Werk von Mozart, die Kleine Nachtmusik, liegt in einer sorgfältigen Bearbeitung von Carl Herrmann vor, die selbst Gegner derartiger Übertragungen loben müssen. Eine durch die Sittsche Ausgabe bekannte Violinsonate in D-dur von *Nardini* hat Flesch selbst neu herausgegeben, wobei denn auch das übermäßige Kolorierungswesen im ersten Satz beschnitten wurde.

Die Reihe der *neueren Werke* eröffnet *Brahms'* A-dur-Walzer (op. 39, Nr. 15) in der Hochsteinschen Konzertfassung, einer bekannten Programmnummer Kreislers. Besonders willkommen dürften den Geigern einige kleinere Originalwerke von *Tschaikowskij* sein, so die typisch russische Serenade Melancholique in der Herrmannschen Bearbeitung, dann, von Flesch herausgegeben, die italienische Serenadenstimmung atmende »Melodie« und das »Scherzo« im Tarantellencharakter aus der Violinsuite op. 42, alles eminent geigerische Werke. Von *Grieg* hat sich Flesch einen norwegischen Tanz aus op. 35 ausgewählt, der den Wunsch nach weiteren Grieg-Bearbeitungen dieser Art aussprechen läßt. Ein etwas merkwürdiges, impressionistisch angehauchtes Programmwerk ist das als »Poème« bezeichnete Es-dur-Konzert von *Chausson*, dem um

die Jahrhundertwende verstorbenen Massenet- und César Franck-Schüler. Aber es ist geschmackvoll gemacht, kurz und geigerisch dankbar. Bekannter ist das zündende Perpetuum mobile (auch mit Orchester erschienen) von *Novacek* oder die viel gespielte und raffiniert klingende »Guitarre« von *Moszkowski-Sarasate*, beides ausgesprochene Schlager der Virtuosenliteratur. Alle drei Werke haben Walther Davisson, den bekannten Leipziger Violinpädagogen, zum Herausgeber. Daß das Largo aus *Regers* c-moll-Violinsonate, op. 139, jetzt erst, in der Ausgabe von Flesch, gesondert erscheint, mag für diejenigen verwunderlich sein, die dieses schöne Stück mit seiner weit ausgreifenden Melodik schon lange kennen und lieben. Mit *Sindings* antikisierender a-moll-Suite, op. 10, betreten wir die noch lebende Gegenwart, und da dieses Werk mit zum Besten gehört, was Sinding geschrieben hat, wird man sich seiner an Sindings 75. Geburtstag im Januar noch im besonderen erinnern.
Die sorgsame, sowohl nach künstlerischen wie pädagogischen Gesichtspunkten erfolgte Bezeichnung der einzelnen Werke tritt durch tadellosen Stich, Einführung von Taktziffern, vornehme Aufmachung und dergleichen in wohltuende Erscheinung. Eine Fortsetzung der Sammlung ist angekündigt.

*Wilhelm Weismann*

GINO TAGLIAPIETRA: *Concertino per Pianoforte e Orchestra.* Verlag: A. & G. Carisch & Co., Mailand.
Man könnte auf Grund von Musikberichten aus dem heutigen Italien bei dem vorliegenden Werk auf eine bestimmte bewußt-einfache Kompositionsart im Sinne Domenico Scarlattis (vgl. Casellas »Scarlattiana«) schließen, wie sie die heutige italienische Musikpolitik anstrebt. Das *Concertino* des 18. Jahrhunderts wahrt in der Regel die Form des großen Konzertes: es besteht aus drei abgeschlossenen (oft ineinander übergehenden) Sätzen, die der Satzform des Konzertes entsprechen, ist aber kürzer und vielfach leichteren Charakters. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts, in der Zeit des öffentlichen Konzertsaals, da der Virtuose zugleich der Durchschnittskomponist war, entsteht eine zweite Form des Conzertinos: aus dem Bestreben, dem Publikum möglichst Vieles und Verschiedenartiges zu bieten, erwuchs die Sitte der Virtuosen, nur einzelne Sätze eines Konzertes zum Vortrag zu bringen. Der Gedanke lag nahe, solche in Knappheit eines Satzes gehaltenen Formen neu zu schaffen. Zu diesen neuen Formen gehört auch das Concertino, das nun einen Sonaten- oder Rondosatz oder andere Kombinationsmöglichkeit darstellt. (Daneben besteht das alte Concertino nach wie vor.)
Für die *Form* (nicht den Inhalt) des Concertinos Gino Tagliapietras liegen hier historisch die Wurzeln. Auch da eine freie, auf zwei Themen aufgebaute Form:
1. Teil: auf einem Thema aufgebaut;
2. Teil: auf einem zweiten Thema, anschließ.
3. Teil: auf dem ersten Thema.
Das konzertierende Element, das Neben- und namentlich im zweiten Thema gegebene Gegeneinander des Tutti und Solo ist stark ausgeprägt. Themenknappheit und trotz einiger harmonischer Kompliziertheit Einfachheit in der Art der Thematik und ihrer Verarbeitung.

*Isabella Amster*

VON BACH BIS WIENIAWSKI. Eine Auswahl klassischer und romantischer Kompositionen für Violine und Klavier. Band I. Bearbeitet von J. Beer. Verlag: Bosworth & Co., Leipzig.
Der Wiener Violinpädagoge hat eine erlesene Sammlung wertvollster kurzer Stücke für die Geige, meist Originalkompositionen, die nur hier und da über die erste Lage hinausgehen, zusammengestellt. Wo er Bearbeitungen für notwendig hielt, hat er Pietät und Geschmack walten lassen. 18 Meister mit Kompositionen aus fast drei Jahrzehnten kommen zu Wort. Jedes Gebilde ist ein Kabinettstück. Für Anfänger eine Fundgrube voll Anregungen. Ein unvergleichlicher Lehr- und Lernstoff. *Wilhelm Seidel*

JOHANN HERMANN SCHEIN: *Drei Waldliederlein.* Für dreistimmigen Männerchor mit Streichersatz eingerichtet von Armin *Knab.* Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.
Aus der anmutigen »musica boschareccia« des lebenslustigen alten Thomaskantors hat Knab drei Stücke herausgegriffen und nach der instructio pro simplicioribus (!) des Autors dem Männerchor erschlossen (». . . daß man die zweene Soprani oder Discante in Tenoren verwandele, eine Oktav niedriger, wird dem Gehör auch nicht unannehmlich sein . . .«). Die Begleitung hat Knab, wiederum nach Anweisung Scheins (». . . wie auch auff musicalischen Instrumenten anmutig und lieblich zu spielen . . .«) mit Betonung des imitatorischen Elements feinsinnig für Streichorchester gesetzt. *Richard Petzoldt*

JOSEF RENNER JUN.: *Pastorale op. 68, Toccata op. 89 für Orgel, Interludium op. 85 für Violine und Orgel.* Verlag: Friedrich Pustet, Regensburg.
Josef Renner ist auch in diesen letzten Orgelkompositionen seiner romantischweichen Art auf der Orgel treu geblieben. Es wird alles sehr schön und glatt klingen, ohne anspruchsvolle Organisten befriedigen zu können. Das Cantabile des Interludium für Violine und Orgel bringt bezeichnenderweise alles das, was Renner von der Orgel will: eine gefühlvoll-schwärmerische Art, die man auch im Pastorale wiederfindet. Nur in der Toccata werden kräftigere Töne angeschlagen. Ohne ein radikaler Neutöner zu sein, wird man das sehr Bedingte dieser Art Kunst auf der Orgel, deren herbe Wesensart dieser Musik genau entgegengesetzt ist, empfinden. Man muß dies aussprechen, ohne dem ehrlichen Streben des Komponisten auf der Orgel irgendwie zu nahe treten zu wollen.
*Fritz Heitmann*

HRISTOPH SCHULTZE: *Lukas-Passion.* Herausgegeben von Peter Epstein. Verlag: Martin Breslauer, Berlin.
Die zehnte Veröffentlichung aus dem Bestand der Frankfurter Musik-Bibliothek Paul Hirsch bringt die Lukas-Passion des Christoph Schultze (1619—1683), der als kurfürstlich sächsischer Kantor an der evangelischen Pfarrkirche in Delitzsch amtierte. Das Werk hat als unmittelbarer Vorläufer der Schützschen Passionen eine nicht unbeträchtliche musikhistorische Bedeutung. Auffallend erscheint, wie stark in dieser protestantischen Kunst noch das Kulturgut der katholischen Kirchenmusik lebendig und bestimmend ist. Das Rezitativ insbesondere steht völlig im Bann des psalmodierenden Gregorianischen Gesangs und zeigt nur mikroskopisch wahrnehmbare Ansätze zu jener ausdrucksvollen Aktivität, die es späterhin durch Schütz oder Bach gewinnt. Peter Epstein hat das Werk herausgegeben und mit einer Einleitung versehen, in der er die Stilistik des Rezitativs und der Chöre untersucht und entsprechende Stellen der Schützschen Lukas-Passion zum Vergleich heranzieht. *Willi Apel*

KARL WIENER: *Suite für Streichquartett op. 25.* Verlag: Ed. Bote & G. Bock, Berlin.
Extreme Moderne, mit allem heute zum Gewohnheitsrecht erhobenen Vermeiden tonaler Fundierung und der sonstigen Gesetzmäßigkeiten einer »überstandenen« Kunstepoche. Aber man fühlt aus dem Chaotischen doch auch wieder persönliche Pulsschläge heraus, Tiefenempfindung und Reichweite, die vielleicht nur um die Ausdrucksform ringen, einer echten Eingebung den Entäußerungsweg zu öffnen. *H. Seling*

CARL HILLMANN: *Impromptu für zwei Violinen und Pianoforte, op. 54.* Verlag: C. F. Schmidt, Heilbronn.
Dieses Stück, das ursprünglich für Kammerorchester geschrieben war, klingt in dieser neuen ihm vom Komponisten gegebenen Form gut und ist durchaus wirksam; es ist ein flottes Unterhaltungs- und Salonwerk.
*Wilhelm Altmann*

KURT VON WOLFURT: *Tripelfuge für großes Orchester op. 16.* Verlag: Ernst Eulenburg, Leipzig.
Die Besprechung oben genannter Partitur kommt etwas post festum, weil das Werk nach seiner erfolgreichen Uraufführung auf dem Schweriner Musikfest 1928 schon eine beträchtliche Reihe von Aufführungen in verschiedenen Städten erlebt hat. Die seit einiger Zeit vorliegende gedruckte kleine Partitur ermöglicht bequemes Studium des gehaltvollen Werkes. Die kontrapunktische Struktur ermöglicht eine gewandte und wirkungsvolle Verdichtung vier sinfonischer Sätze in einen einzigen Satz, entsprechend einem Allegro, Scherzo, Adagio und Finale, in dem die Themen der vorangehenden Episoden kombiniert sind. Das virtuos gesetzte Stück gehört stilistisch der Reger-Nachfolge an; in der Art seines thematischen Materials, der Kontrapunktik, der Harmonik, seiner Anlage leitet es sich kenntlich von der Art Regers her. Durch die Logik ihres Gefüges, die Wirksamkeit ihres Aufbaues mit der glanzvollen Schlußsteigerung, den gewandten Gebrauch der orchestralen Mittel, ihre charaktervolle Haltung nimmt Wolfurts kontrapunktische Sinfonietta, so kann man die Tripelfuge wohl nennen, stark für sich ein. Ihr gebührt nachdrückliche Empfehlung.
*Hugo Leichtentritt*

CASIMIR PÁSZTHORY: *6 Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung* nach Gedichten von R. M. Rilke. Verlag: Kistner & Siegel, Leipzig.
Pászthory hat das feinsinnige Empfinden für Rilkes zarte lyrische Gebilde. Behutsam, mit sparsamen Klangmitteln setzt er sie in Musik. So entsteht eine Musik, die am Text entlang

zieht und die das Bestreben, dem Text zu dienen und ihn in Klängen zu reflektieren, damit bezahlt, daß sie notwendigerweise selbst nicht zu Formfestigkeit und eigener Kraft gedeiht, sondern ihre ästhetische Wirkung ganz mit der des Gedichts verbindet. Dafür aber werden die ungemein fein ziselierten Rhythmen Rilkes, der ganze schwebende Klang seiner Verse in der Musik gewahrt. Sie ist romantisch-harmonisch in ihrer Faktur. In der »Pietà«, dem vierten Liede, gelingt Pászthory sogar ein wirklich schönes Stück. Wie hier die Deklamation der Schlußzeile, chromatisch herabsinkend, in einer Dissonanz schmerzlich erstarrt, das ist tief empfunden und gekonnt in Töne gebracht.

*Kurt Westphal*

KARL MARX: »*Die unendliche Woge*«. Kleine Kammerkantate für Tenor, Klarinette (oder Bratsche) und Violoncell op. 14. Verlag: Bote & Bock, Berlin.

Von den mir bekannten Werken von Karl Marx ist diese auf vier wunderschöne Gedichte von Klabund geschriebene Kantate das sympathischste. Marx scheint sich ehrlich um einen guten Musikstil zu bemühen. Offenbar aber ist seine schöpferische Kraft nicht sehr stark. Mit der Nachahmung Hindemiths und der äußerlichen Übernahme der Technik aus dessen »Serenaden« ist es ja schließlich allein auch nicht gemacht. Die Kantate ist, der geistig-musikalischen Haltung nach, neue Musik im besten Sinne. Aber sie ist leider ein wenig dünn. Trotzdem sollte man das Werk aufführen, schon um seiner stilistischen Reinheit wegen. Ist es auch nicht gerade bedeutend, so verrät es doch einen sauberen Musiker. Und solchen können wir heute schon brauchen.

*Kurt Westphal*

LEOS JANACEK: *Suite für zwei Violinen, Bratsche, Cello und Kontrabaß*. Edition Ol. Pazdirek, Brünn.

Mit reinster Freude spielt man dieses Werk. Aus einer anderen Zeit scheint es in unsere Gegenwart hineinzuklingen. Eine musikantische Freude, eine musikantische Selbstverständlichkeit lebt in ihm, die sofort gewinnt. Der Geist eines Mannes spricht aus ihm, der mit großen Kinderaugen in die Welt sieht; der sich noch einmal, im Herbst des Lebens, an Kinderspiele und Kinderglück, an Kinderfröhlichkeit und Kindertanz zu erinnern scheint. Das gibt Stücken wie dem G-dur-Andante (Nr. 3) und dem Trio aus dem Scherzo (Nr. 4) ihre so unendlich innige und weiche melodische Anmut. Man vergißt darüber, nach weithin sichtbarer Originalität zu fragen. In äußeren Stilmerkmalen wird man sie vergebens suchen; denn die Melodik ist zuweilen von der Einfachheit des Kinderliedes, manchmal fast zu unbekümmert, die Harmonik ist selig im Dreiklang und verliebt sich beinahe in Trugschlußwendungen. Einfach ist auch die Form. Sie entwickelt nicht, sondern stellt die liedhaften Gedanken geschlossen aneinander. Mit besonderer Liebe hört Janacek sich in den schimmernden Streicherklang ein, den er — in enger Akkordlage — gern in die Region der zwei und drei gestrichenen Oktave hineinhebt, wie in dem wunderhübschen, ungemein kunstreichen kleinen Adagio Nr. 2, dessen dreistimmiger, von zwei Geigen und Bratsche getragener Organismus in satztechnischer Hinsicht ein kleines Meisterstück ist.

*Kurt Westphal*

JULIUS BITTNER: *Das Lied von den Bergen*. Symphonische Dichtung für Männerchor und Orchester. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Bittner schenkt den Männerchören mit diesem Werk eine wertvolle Gabe. Das vom Komponisten stammende, sehr schöne Gedicht läßt uns die Bezwingung des vergletscherten Gipfels anschaulich erleben. Musikalisch steht diese »Alpensinfonie« Bittners auf großer Höhe. Der Meister ist in diesem Werk wieder von den ihn in Sackgassen führenden Gewaltsamkeiten des Stils (wie an manchen Stellen der Messe) abgekommen, zu gunsten einer frei harmonischen Klangpracht, die, wie sich bei Bittner von selbst versteht, durch geistvolle Instrumentation noch verstärkt wird. Blühende Erfindung und Dankbarkeit der Aufführung werden »Das Lied von den Bergen« bald auf den Programmen heimisch machen.

*Richard Petzoldt*

HERMANN ERPF: *Cäcilien-Kantate*. Verlag: Otto Schmemann, Essen.

Erpf bietet mit dieser Kantate den an neuer Musik interessierten Chören eine wertvolle Gabe. Das lineare Melos der Stimmen und die erfrischend selbständige Kontrapunktik werden dem Werk bald viele Freunde erwerben. Leider läßt sich aus dem Klavierauszug nichts über den Orchesterklang entnehmen, da (ein Fehler vieler Auszüge) kurze Instrumentationshinweise völlig fehlen. Die Angabe der Besetzung in ihrer Gesamtheit nützt wenig.

*Richard Petzoldt*

NIKOLAI LOPATNIKOFF: *Sonate für Violoncello und Klavier.* Verlag: Edition Russe de Musique.

Lopatnikoff erfreut mich in seiner Sonate durch seine ursprüngliche, temperamentvolle Frische, durch sein unbekümmertes Drauflosmusizieren. Seine Thematik kann zwar den nationalen Komponisten nicht verbergen, ist aber wie auch sein Rhythmus von persönlicher Prägnanz. Er verschreibt sich nicht den radikalen Modernen, er geht im Gegenteil ihren Diskussionen aus dem Wege. Die Klavierbehandlung beschränkt sich vornehmlich auf Untermalung, erzwingt aber durch ihre Geschicktheit und Feinsinnigkeit Bewunderung. Alles in allem ein Werk, das es verdient, in das Repertoire des Cellisten aufgenommen zu werden. *Ernst Silberstein*

ALFRED KALNINS: *Klavierstücke.* Kommissionsverlag: P. Neldner, Riga. (z. T. auch Auslieferung durch Breitkopf & Härtel.)

Bei Besprechung der Lieder dieses Lettländers soll versucht werden, seinen künstlerischen Charakter in knappen Zügen zu umreißen. Das dort Gesagte trifft größtenteils auch auf die Klavierstücke zu. Nur sind hier die Mittel naturgemäß meistens noch freier gehandhabt. Die Schwierigkeitsgrade reichen von der unteren Mittelstufe bis zu rein konzertanter (doch stets vornehm bleibender) Wirkung. Fast überall treten mehr oder minder große Spannungen auf, die nicht immer ganz leicht zu bewältigen sind, aber dem Satz Wohlklang und (bei meist vorherrschender Intimität) Leuchtkraft geben. Die Einwirkung von Schumann und Brahms ist oft unverkennbar; doch macht sich besonders späterhin das national gefärbte Persönliche deutlich geltend.

Ein Jugendalbum — in seinen Anforderungen sehr unterschiedlich — vereinigt geschmackvolle zwei- und vierhändige Stücke. Unter den letzteren werden die größeren Sachen wohl mindestens ebenso viele Freunde finden wie die hübschen Bearbeitungen lettischer Volkslieder. Ausgesprochen schwach ist eine Walzer-Etüde für die linke Hand allein. Neueren Datums sind die »7 Morceaux«, die allerdings zum Teil (seltsamerweise vor allem bei den »Moments musicaux«) in der Erfindung zurückstehen. Dagegen zeigen die »7 Poèmes« den feinen Lyriker, der auch dramatische Kraft entwickeln kann, fast überall von der vorteilhaften Seite. Eine Phantasie aus der Oper »Banuta« verrät die starke melodische Ader, trägt jedoch allzu deutliche Spuren des »Arrangements«.

Das Wertvollste unter den vielfältigen Gaben ist wohl die fast durchweg auf hoher Stufe stehende Suite. Die sechs Sätze sind innerlich und äußerlich gut kontrastiert. Anfangs an alten Stil angelehnt, wenden sie sich immer freieren poetischen Formen zu. Es ist ein oft ausgezeichnet aufgelockerter Satz mit feinsinniger Klangspielerei, die durch eine Fülle erfreulicher Einfälle schöne Ergänzung erfährt. Der Schlußsatz ist eine wuchtig gesteigerte Heimathymne von eindringlicher Wirkung. Besonders diese Suite verdient, auch in deutschen Konzertsälen gehört zu werden. *Carl Heinzen*

RICHARD LANGER: *»Orientalische Nachtstimmung«* und *»Orientalischer Tanz«*, für Klavier zu zwei Händen, op. 3. Verlag: Ludwig Doblinger, Wien.

Diesen beiden Stücken fehlt jedes musikalische Niveau. Als Salonmusik übelster Sorte sind sie einfach nicht diskussionsfähig. Wie ist es möglich, daß derartige Kompositionen heute noch gedruckt werden können? *Erich Hertzmann*

RICHARD TRUNK: *Quintett in einem Satze für zwei Violinen, Viola, Violoncello und Klavier, op. 10.* Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Der hauptsächlich durch Lieder und Männerchöre vorteilhaft bekannt gewordene Tonsetzer hat erst, nachdem er bereits bei Opus 60 angelangt ist, für dieses Klavierquintett einen Verleger gefunden. Es ist ein sehr geschickt gearbeitetes, gut klingendes, melodiefreudiges Werk, das Freunden der Hausmusik willkommen sein wird. Die schwermütigen Eröffnungstakte, die auch gegen den Schluß wiederkehren, lassen mehr erhoffen, als namentlich in dem gar zu leicht hingeworfenen scherzoartigen Teil geboten wird. Sehr hübsch entwickelt Trunk aus dem ersten Takt dieses Scherzos einen längeren fugierten Teil, den er übrigens nur von den Streichern ausführen läßt. Diese Fuge vertritt gewissermaßen den langsamen Teil. Sie und das Scherzo sind von zwei längeren, im Inhalte gleichen, formal aber verschieden angeordneten Teilen eingeschlossen. *Wilhelm Altmann*

KOMPOSITIONEN DER MEISTERSCHÜLER HANS PFITZNERS. Verlag: Adolph Fürstner, Berlin.

Als Festgabe zum 60. Geburtstag Hans Pfitzners, des letzten Ritters der musikalischen

Romantik, haben seine früheren und letzten Schüler an der Meisterschule der Preußischen Akademie der Künste ein musikalisches Album herausgegeben, in dem Kompositionen von Schülern aus den Jahren 1921 bis 1929 als Huldigungsgaben an den verehrten Meister vereinigt sind. Dreizehn Schüler, in der chronologischen Folge ihres Eintrittes in die Meisterschule, bieten ihre Gaben dar. Ein kleiner Ausschnitt der Pfitznerschen Lehre, aber er spricht zu demjenigen, der hören will, lebendiger, als Bücher und Essays es vermöchten. Wie ein sorgsamer Gärtner seine Blumen hütet und bemüht ist, sie in Sonne und Schatten, im fruchtbaren Erdreich zu ziehen, jedes nach seiner Art, so hütet und pflegt Pfitzner die Individualität jedes Musikers, der sich seiner Lehre anvertraut hat. Wenn eines all den jungen Komponisten gemeinsam ist, so ist es der offene oder latente Hang zu einem Romantizismus, der auf der einen Seite sich an der Sprachkunst eines Stefan George berauscht und diese in opalisierende Harmonien umdeutet, auf der andern sich der Allmutter Natur in die Arme wirft, um sich letztes Leid und Liebesweh von der Seele zu singen. Vielleicht führen von hier aus die Wege zu Pfitzners eigener Seele. Solche Analogien drängen sich auf, wenn man den Sammelband als Ganzes studiert. Kehrt man später einmal zu den einzelnen Beiträgern zurück, so fesselt immer wieder trotz allem Sturm und Drang und allem Gären im Wollen die Kraft, wie der einzelne sein Ich in der Musik betont und in der kleinen Form sich behauptet. Wenn sich in der Beschränkung der Mittel erst der Meister zeigt, so tragen alle diese Komponisten, von denen mancher schon wiederholt auf sich aufmerksam gemacht hat, den »Marschallstab im Tornister«, ob sie nun Lieder beisteuern wie Otto Strauß, Hansmaria Dombrowski, Robert Rehan, Eduard Hebra, Karl Maria Zwißler, Maria Dombrowsky, Carl Gerhardt, Gerhard Frommel und Lothar Witzke oder Klavierstücke wie Hermann Ambrosius und Friedrich Mehler, ein Sonatenscherzo für Cello und Klavier wie Margit Hugel oder den Adagiosatz aus einem Streichquartett wie Paul Winter. *Ernst Rychnovsky*

ERNST BACHRICH: »*Portraits*«, drei Klavierstücke. Verlag: Ludwig Doblinger, Wien.

Der Titel »Portraits« soll wohl auf die Ungeschlossenheit der Form im ganzen hindeuten. Jene Ungeschlossenheit, die sich auch in den beiden Ecksätzen bemerkbar macht, ist aber durch den Titel nicht mehr zu entschuldigen. Technisch zeigt der Klaviersatz die Übernahme orchestraler Manieren. Alle drei Stücke zeugen von einer schwachen musikalischen Erfindungsgabe.

*Erich Hertzmann*

JOHANN NEP. DAVID: Chaconne a-moll, Passamezzo und Fuge g-moll, Toccata und Fuge f-moll für Orgel. Verlag: Benno Filser, Augsburg.

W. FORTNER: Toccata und Fuge für Orgel.
ALBERT MOESCHINGER: Introduktion und Doppelfuge op. 17.

PH. JARNACH: Konzertstück (Romanzero) für Orgel.

Verlag: B. Schott's Söhne, Mainz.

Die Stücke *Joh. Nep. Davids* beweisen unbezweifelbares Talent für die Orgelkomposition. Ein müheloses Beherrschen der alten polyphonen Formen, ein natürlich fließender Kontrapunkt kennzeichnet die im besten Sinne spielfreudige Art dieses Musizierens. Unbelastet von tonalen Experimenten und verkrampften seelischen Exzessen wird in dieser Musik der Orgelklang zu bester Auswirkung gelangen. Am glücklichsten gestaltet erscheint mir die f-moll-Toccata und Fuge. Aber auch die anderen Stücke seien strebsamen Organisten bestens empfohlen. Ein sehr achtbares Werk ist auch *Wolfgang Fortners* im rhapsodisch-improvisatorischen Stil gehaltene Toccata und Fuge, die von gesund herber Einstellung der Orgel gegenüber Zeugnis ablegt. Am wenigsten zu überzeugen vermag *Albert Moeschingers* Introduktion und Doppelfuge. Dieses Stück ist in seiner gequält atonalen Haltung musikalisch steril und wird weder dem Spieler geschweige denn dem Hörer Freude bereiten. Daran ändert auch nichts seine durchsichtige, also an sich der Orgel günstige Faktur. Das in seltsamen harmonischen und Registerfarben oszillierende Konzertstück *Philipp Jarnachs* ist ein eigenartiges Stück Musik, welches das Farbenspektrum der Orgelmixtur in mannigfaltigsten Strahlenbrechungen aufleuchten läßt, aber wegen Ermangelung konstruktiv zusammenschließender Elemente trotz hochwertiger musikalischer Substanz als Orgelkomposition nicht recht zu befriedigen vermag.

*Fritz Heitmann*

## HERMANN SCHERCHEN ALS DIRIGENTENERZIEHER

Es gibt unter den deutschen Dirigenten heute nur wenige, die so ausgesprochen Künder des musikalischen Zeitwillens sind wie *Hermann Scherchen*. Dieser Künstler hat die umstürzlerische Entwicklung der Nachkriegsmusik am unmittelbarsten erlebt. Die Quellen, aus denen diese Entwicklung gespeist wurde, sind auch die Quellen seines Wesens. Der Dirigent Scherchen ist wie die moderne Musik: unromantisch, mißtrauisch gegen die letzte Überlieferung (er dirigiert ohne Taktstock), vom Willen beseelt, überall das Wesentliche der Musik zu erfassen. Er weiß, daß diese Musik, sie mag alt oder neu sein, mit neuen Hörern zu rechnen hat. In den Dienst an diesen neuen Hörern und den Dienst an den Kunstwerken teilt sich sein erzieherisches Streben. Durch Rundfunkkonzerte hat er, musikalischer Leiter des Königsberger Ostmarken-Rundfunks, den musikalischen Geschmack der Massen vorsichtig zu heben begonnen, in »bürgerlichen«, öffentlichen Sinfoniekonzerten schlug er, Sachwalter eines alten Königsberger Konzertvereins, kühn die Brücken vom Alten zum Neuen.

Vor einiger Zeit legte Scherchen in einem an dieser Stelle schon gewürdigten »*Lehrbuch des Dirigierens*« Rechenschaft ab über die Art seiner Orchesterführung. Es galt nun zu beweisen, daß das von ihm geübte Verfahren auch für andere gültig sei. Dieser Beweis ist Scherchen geglückt, als er die Teilnehmer eines von ihm geleiteten *vierwöchigen Dirigentenkursus* öffentlich zur Probe stellte. Es war ein Versuch, dem beispielhafte Bedeutung zukommt. Elf junge Leute aus aller Welt spielten nach kurzer Belehrung des Orchesters ihre Stücke ohne vorherige Probe und ohne zu entgleisen mit dem (freilich sehr aufmerksamen) Orchester der Orag, spielten so, daß nicht nur die Werke, sondern auch die Auffassungen der Stabführer im wesentlichen klar wurden. Das Geheimnis dieses Erfolges liegt in einer »vorbeugenden« Erziehung. Der Dirigent Scherchenscher Art soll nämlich »in seiner Vorstellung das Kunstwerk ebenso vollkommen hören, wie es seinem Schöpfer erklang«. Dirigieren heißt: »das *innen vollkommen Gehörte* gleich vollendet in der Materie hörbar machen«. Zwar läßt Scherchen »besondere Voraussetzungen« gelten, »die den einen zum Sänger, den anderen zum Instrumentalisten, einen Dritten zum Dirigenten prädestinieren«, aber er ist geschworener Feind jener Leute, die da behaupten, Dirigieren lasse sich *erlernen*, sei eine Kunst, für die man geboren sein müsse. Für Scherchen gibt es vielmehr eine »Technik des Dirigierens«, die bis ins »Minutiöseste geübt und erlernt werden kann, ehe der Schüler zum erstenmal ein Orchester dirigiert«. Diese erlernbare Technik umfaßt: 1. Kenntnis der musikalischen Objekte (der Werke) vermittelst genauester musikalischer (formorganischer, struktureller) Einfühlung; 2. Kenntnis der die Werke vermittelnden Subjekte, also der Spieler, der Instrumente und ihrer Spielweise; 3. die besondere Dirigierfähigkeit, d. i. die Fähigkeit, eigene Werkvorstellungen körperseelisch zu objektivieren und dem Orchester zu vermitteln.

In dieser Fähigkeit, *musikalische Idealvorstellungen* herauszubilden, die (gleichsam innerlich gesungen) erlebt werden müssen und nicht mehr an das vermittelnde Instrument gebunden sind, beruht das A und O der Scherchenschen Dirigierlehre. Sie kommt ohne Klavier aus, verzichtet also auf den üblichen Orchestersatz für Lernende. Der Lehrer hört zunächst nur zu und stellt »widerspiegelnd« dar, inwiefern die Bewegungen des Schülers ungeschickt und nicht sachgemäß waren, später singt oder pfeift er, vom Schüler dirigiert. Es hat seinen guten Grund, daß der Gebrauch des Klaviers hier vermieden wird. So hat die Fantasie des Schülers weitesten Spielraum. Durch die »Beschränkung auf die bloße, hintergrundlose, akkordarme Rhythmik und Melodik« der Werke wird das Vorstellungsvermögen der Werke gestärkt. — Erklärlich, daß der klavierferne Scherchen, ein Künstler, dessen musikalischer Wille sein Gefühl stets bändigt, auf dieses »innere« Dirigieren baut. Erklärlich, daß er, selbst aus dem Orchester emporgewachsen, verlangt, »die Orchester sollten das Spiel verweigern, wenn Dirigenten an ihnen das Dirigieren erlernen wollten«. Wer alles so sich selbst verdankt wie Scherchen, dem ist es natürlich, einen angehenden Dirigenten so auszubilden, daß dieser den Spielern von vornherein »gleichwertig« gegenübersteht.

Schon früher haben Dirigenten gelegentlich

ähnliche Forderungen erhoben wie Scherchen; aber sie haben kein *System* aus ihrer Lehrweise gemacht und sind nicht so ausschließlich auf *das Wesentliche des vorbereitenden Prozesses* beim Dirigieren eingegangen. Über die Möglichkeiten, wie weit sich Dirigieren erlernen lasse, könnte man mit Scherchen streiten. Es gibt Gründe genug, es abzulehnen, die Technik des Dirigierens mit der (erlernbaren) Technik des Instrumentalspiels ohne weiteres gleichzustellen. Angreifbar ist auch Scherchens Ansicht, daß es »für jedes dirigiertechnische Problem nur *eine* Lösung gibt, die eindeutig verständlich ist und von jedem Orchestermusiker ohne vorherige Probe, ohne vorangegangene Verständigung begriffen werden kann«. Man wird anderswo ruhig ein Auge zudrücken, wenn angehende Dirigenten *doch* am Orchester und an der Schallplatte lernen. Die Scherchensche Forderung, sich musikalische Idealvorstellungen von einem Werk zu bilden, verlangt im Grunde — ein ganzes Menschenleben; man sehe sich einmal Schenkers Werkanalysen an. Der Jugend zumal ist Wissen Stückwerk; sie zieht die *Tat* vor; sie wird überall lieber an ihren Fehlern lernen.

Diese Kritik berührt aber das Wesentliche der ScherchenschenDirigentenerziehung nicht. Ihr Verdienst ist vielmehr, die Geheimlehre des Dirigierens zu einer wirklichen *Wissenschaft* gemacht zu haben. Der Dirigent Scherchenscher Herkunft ist in der Tat ein *Wissender*. Wenn er dazu noch ein *Fühlender* ist, dann kann es ihm an nichts mehr fehlen.

*Erwin Kroll*

## * RUNDFUNK *

Wenn die Berliner Rundfunksendestelle ein funkelneues oder ein älteres, unbekanntes Werk zum erstenmal feierlich aufführt, so verschickt sie Einladungen an einige ihr bekannte und genehme Kritiker der Tages- und Fachpresse. Die auserwählten Herren (z. T. Nichtmusiker) hören sich dann das Werk im Senderaum an und berichten später über die hier empfangenen Eindrücke. Es kommt nun aber gar nicht auf den Sendewert einer Aufführung, es kommt vielmehr lediglich auf ihren Empfangswert an; denn Rundfunkmusik wird nicht für die im Senderaum anwesenden dreißig oder vierzig Gäste gemacht, sondern für die Hunderttausende oder gar Millionen außerhalb der Produktionsstelle. (Die Schallplattenfirmen laden ja die Presse auch nicht zu den Aufnahmen ein, sondern übergeben ihr die fertigen Platten zur Begutachtung.)

*

»Gesetzt den Fall«, eine Sendestelle wolle ihren Hörern Beethovens Eroica übermitteln: Soll sie dann ihr Hausorchester und ihren Hauskapellmeister bemühen, oder soll sie mit Hilfe von Schallplatten den Hörern zeigen, wie die Eroica von den Berliner, Leipziger, Wiener oder Hamburger Philharmonikern unter Leitung von Furtwängler, Muck oder Schalk gespielt wird? In den meisten Fällen wären wohl die Schallplatten vorzuziehen, sofern sie eingespielt, aber noch nicht abgespielt sind. Und zwar nicht nur wegen der Qualität der Orchester wie ihrer Dirigenten, sondern ebenso auch wegen der exakteren Anpassung an die technischen Möglichkeiten der elektrischen Aufnahme und Wiedergabe. Die großen Schallplattenfirmen haben mit vielfacher, schärfster Konkurrenz zu rechnen und können es sich deshalb nicht so bequem machen wie die Herren vom Rundfunk. (Die auf Reklamationen immer zu erwidern pflegen: Unsere Sendung war einwandfrei, wie zahlreiche Zuschriften beweisen; wenn gerade Sie schlechten Empfang hatten, so ist das nicht unsere Schuld.)

*

Die Eindruckslosigkeit so vieler Musikaufführungen im Rundfunk beruht wesentlich auch darauf, daß nicht genügend Zeit zu Proben vorhanden ist. Da der Rundfunk fast jeden Tag Première hat, muß in den meisten (natürlich nicht in allen) Fällen *eine* Probe genügen, bei der es bloß darauf ankommt, daß alles »klappt«. Mehr Zeit für Proben und Erholungspausen kann nur dann geschaffen werden, wenn man zwischendurch Darbietungen anderer Sender überträgt. (Wobei natürlich nicht die besten ausgewählt werden; denn das eigene Licht muß stets am hellsten leuchten. Es ist geradezu verblüffend, was Berlin und der Deutschlandsender zuweilen aus der Provinz übernehmen.)

Um bei aller Hast eine Sendung von durchschnittlicher Güte zu ermöglichen, hat man dem leitenden Kapellmeister einen oder mehrere »Abhörkapellmeister« beigesellt. Sie hören in einer Zelle, wie es »draußen« klingt, und teilen dem Dirigenten dann ihre Wahrnehmungen mit. Wenn einer wenig moniert und dann Beschwerden kommen, so heißt es: »Herr, haben Sie keine Ohren?« Wenn er viel moniert, so macht er sich unbeliebt und riskiert, als Schikaneur oder unfähiger Besserwisser abgebaut zu werden. Die meisten Kapellmeister lehnen es ab, nach dem Einstudieren selbst noch eine Probe (im Senderaum natürlich!) mit umgeschnalltem Kopfhörer vorzunehmen. »Wozu haben wir denn unsere Abhörkapellmeister? Wir brauchen das nicht.« (Eine sehr gefährliche Bequemlichkeit.)

*

Natürlich gibt es unter den Rundfunkleuten einige technisch versierte Herren, und die spielen dann ihren Kollegen mitunter gern einen kleinen Schabernack. Man braucht in einem Senderaum nur ein paar unbedeckte Schlaginstrumente aufzustellen oder bei einem irgendwo herumstehenden Flügel die Dämpfung aufzuheben, um eine geradezu katastrophale Wirkung von Instrumental- oder Gesangsvorträgen hervorzurufen. Ferner ist es z. B. möglich, ein hauchzartes, sammetweich gespieltes Wiegenlied so zu verstärken, daß es im Lautsprecher knallt, klirrt, gurgelt und kracht wie bei einer Schlachtszene im Tonfilm. (Ich weiß das aus ureigenster Erfahrung.)

*

Der Berliner Intendant zeigt zuweilen Energie. Als er z. B. während der letzten Monate systematisch in schärfster Weise angegriffen wurde, holte er sich den lautesten Schreier heraus und verklagte ihn. (Der ist dann prompt zu Kreuze gekrochen.) Aber seine Kraft und seine Autorität reichen wohl doch nicht aus, um die großzügige Säuberungsaktion durchzuführen, die man von ihm bei seinem Amtsantritt erhoffte. Es macht gewiß nichts aus, daß er, wie wir hier früher schon gesagt haben, weder Musiker, noch Literat, sondern ein junger Arzt ist. Aber wenn nicht immer wieder bei der Zusammenstellung der Programme und der Auswahl der Künstler Dinge vorkommen sollen, die in keiner Weise, *in keiner Weise*, zu rechtfertigen sind, dann muß er sich mit versierten Fachberatern umgeben, die weit über dem Durchschnitt stehen, und nicht mit Dilettanten, die Gott weiß wie in den Funkbetrieb hineingeraten sind.

*

Die Orchesterabteilung des Berliner Rundfunks brachte in den letzten Wochen manches Interessante, so z. B. die erste Sinfonie Tschaikowskijs. Meines Wissens ist dieses Jugendwerk in Berlin überhaupt noch nicht aufgeführt worden. Die Funkstunde würde sich ein Verdienst erwerben, wenn sie auch die in Deutschland unbekannte zweite und dritte Sinfonie Tschaikowskijs gelegentlich zur Aufführung brächte.

*

Recht instruktiv war ferner eine Aufführung von Schönbergs »Pierrot Lunaire«. Bei schwachgestelltem Lautsprecher klang die im Konzertsaal schwer erträgliche Musik des Kammerorchesters gar nicht mehr so unnatürlich, und das bewußte Nebeneinander- oder Auswahlhören bot einen gewissen ästhetischen Reiz für den, der das Werk bereits kannte. Man sollte das Experiment mit einer weniger exaltierten Sprecherin wiederholen.

*

Wagners spätere Bühnenwerke sind »bekanntlich« keine »Opern«. Und das Siegfried-Idyll ist eine selbständige Tondichtung für kleines Orchester, keineswegs jedoch ein Bruchstück aus dem Musikdrama »Siegfried«. Wagner hat diese »Sinfonie« (so lautet der Untertitel) zur Geburt seines Sohnes Siegfried komponiert und seiner Gattin Cosima gewidmet. Ein vorangestelltes Gedicht (»Ein Sohn ist da!«) gibt ausreichenden Aufschluß. Wenn der Rundfunk ein »Kulturfaktor« sein will, dann müssen die musikalischen »Leiter« solche Dinge wissen.

*

Die Opernabteilung der Berliner Funkstunde hat sich ihre sommerliche und herbstliche Aufgabe sehr leicht gemacht: ein Offenbach- und ein Verdi-Zyklus, dazwischen ein paar neuzeitige Operettenschmarren. Es war immerhin wertvoll, die »Sizilianische Vesper« von Verdi kennen zu lernen. (Ich schätze den jugendlichen wie den alten Verdi sehr hoch ein; die Leierkastenmusik aber, die ihn berühmt gemacht hat, erscheint mir für einen heutigen Menschen kaum noch erträglich.)

*

Es gibt entzückende deutsche Singspiele, die den modernen, mit »songs« durchsetzten Groteskdramen weit überlegen sind. Kennt

niemand im Rundfunk diese Literatur? Auch die spanischen Zarzuelas chicas, die höchstens eine Stunde dauern und lustigen gesprochenen Text mit zündenden Musikstücken verbinden, wären in guten Übersetzungen verwertbar. Immer wieder hört man die Klage: Wir haben nichts Neues. Und doch gibt es eine Überfülle von brauchbarem Material, das für die nächsten dreißig Jahre ausreichen würde.

*

Selbst die besten Programmleiter verausgaben sich früher oder später. Sie schöpfen dann neue Ideen nur noch aus den Programmvorschlägen, die ihnen von den Künstlern in der Hoffnung auf ein Engagement gemacht werden. Das ist ein sehr dunkler Punkt. Denn der Künstler kann sich, wenn er abgelehnt wird, nicht gegen die Verwertung seiner Programmideen schützen. Andererseits hat er in der Regel nur dann Aussicht, engagiert zu werden, wenn er wirklich originelle Programmvorschläge macht.

*

Alle deutschen Sender sind jetzt durch besondere Rundfunkkabel miteinander verbunden. Es ist daher möglich, von Berlin aus einen Musikvortrag in Königsberg oder Stuttgart zu halten; man braucht nicht mehr hinzureisen. Berlin kann natürlich gleichzeitig etwas ganz anderes senden. Für den Laien ist das beinahe schon märchenhaft, sinnverwirrend. Aber das besagt noch gar nichts. Theoretisch sind wir heute bereits so weit, daß Herr Tauber in einer Wanne des ungarischen Bades Pistyan seine Schlager singen könnte und von einem Orchester begleitet würde, dessen Mitglieder sich in zwölf verschiedenen deutschen Städten befinden und dessen Dirigent in Genf den Takt schlägt.

*Richard H. Stein*

# * MECHANISCHE MUSIK *

## SCHUTZ VOR STÖRGERÄUSCHEN

Rundfunk-Empfang und elektrische Schallplatten-Wiedergabe haben sich in den letzten Jahren derart verbessert, daß man wirklich von einer starken Angleichung an das Original, die Sprache, den Gesang, das Musik-Instrument, den Chor, das Orchester, das Geräusch sprechen kann, besonders, seitdem die Aufnahme und Wiedergabe der ganz hohen und ganz tiefen Töne möglich geworden ist. Ein guter Empfang ist aber nicht gleichbedeutend mit einem störungsfreien. Wird der Empfangsapparat durch Störgeräusche beeinflußt, dann nützt die vorzüglichste Klangschönheit nichts; der Radio-Empfang und die Schallplattenwiedergabe können unerträglich werden. Klangschönheit und Störungsfreiheit sind also zwei verschiedene Ziele, die auch mit verschiedenen Mitteln erreicht werden. Es läßt sich nicht leugnen, daß bei den so bequemen und einfachen Netzanschlußgeräten, bei denen man keinen Akkumulator und keine Batterie braucht, der Einfluß der Störgeräusche größer ist als bei anderen Geräten, weil zahlreiche Störungen gerade durch das Lichtnetz übertragen werden. Da aber diese Apparate sich wegen ihrer Sauberkeit und leichten Bedienbarkeit immer mehr einbürgern, wird die Aufgabe der Bekämpfung von Störgeräuschen immer dringender.

Wohl jeder Rundfunkhörer kennt die verschiedenen Störgeräusche, ohne gewöhnlich in der Lage zu sein, nach dem Gehör die Herkunft eines Geräusches bestimmen zu können. Gerade das ist aber wichtig; denn wenn man die Ursache nicht kennt, kann man die Wirkung nicht bekämpfen. Und an der Bekämpfung des störenden Geräusches hat der Hörer das größte Interesse, gleichgültig, ob diese Bekämpfung mit Hilfe von Gesetzen, Gerichts-Urteilen oder gütlichen Vereinbarungen zwischen Hörer und Störer geschieht.

Vielen Störgeräuschen steht die Technik heute noch machtlos gegenüber, nämlich all denen, die auf elektrischen Erscheinungen in der Luft beruhen. Auch sämtliche anderen Störgeräusche werden ja durch elektrische Erscheinungen verursacht, durch elektrische Schwingungen, die von Heilgeräten ausgehen oder durch Funken, die an elektrischen Motoren überschlagen und ebenfalls elektrische Schwingungen verursachen, auf die der Empfangsapparat anspricht. Denn dem Apparat ist es gleichgültig, woher die Wellen stammen, die auf dem Luftweg zu seinen

Röhren gelangen, ob vom Berliner Sender oder vom Haartrockner in der Nachbarwohnung. Der Sender strahlt Riesenenergien in den Luftraum aus; wer einmal in der Nähe eines Großsenders Funken aus seinem Regenschirm gezogen hat, bekommt einen Begriff davon, wie die Luft mit Energie geladen sein kann. Von dieser Energie trifft nur ein winziger Bruchteil den entfernten Empfangsapparat. Die »Sende-Energie« des Fahrstuhlmotors ist viel geringer, dafür ist er aber näher und sein Einfluß entsprechend größer.

Um die Jagd nach Störern zu erleichtern, hat Telefunken zusammen mit der Ultraphon A.G. kürzlich eine Schallplatte herausgebracht, mit deren Hilfe man die unangenehmsten Störgeräusche jederzeit und in beliebiger Reihenfolge wiedergeben kann, um sie so mit denen zu vergleichen, die den eigenen Empfang beeinträchtigen. Auf der Platte erscheint zuerst das jeweilige Störgeräusch, dem mit ansteigender Lautstärke eine Musikübertragung beigemischt ist, um die Klangverfälschung zu zeigen. Jede Störungsart ist getrennt aufgezeichnet, so daß sie beliebig oft wiederholt werden kann. Im Ganzen hat man 14 Störungen aufgenommen, darunter die bekanntesten und unangenehmsten. Man erkennt deutlich das prasselnde Geräusch des Heilgerätes oder den knackenden, manchmal auch zischenden Charakter der durch eine Wackelverbindung in einer elektrischen Leitung erzeugten Störung. Man hört das bekannte Knarren der Klingel und das Knacken des Reglers von Reklamebeleuchtungen, Plätteisen, Heizkissen, Kochapparaten. Der hohe, von einem kratzenden Geräusch begleitete Ton des Nähmaschinenmotors ist leicht zu unterscheiden von dem durch Staubsauger, Haartrockner oder Massageapparaten verursachten. Anders wieder ist das zirpende Schleifgeräusch des Fahrstuhlmotors oder das Rauschen von Haushaltungsmaschinen oder das wuchtige, von Kratzern und Brummen begleitete Rollgeräusch großer Elektromotoren oder das Knattern der Straßenbahnmotoren, eine der verbreitetsten Störungen. Auch die berüchtigten Pfeif- und Heultöne, die durch unsachgemäße Bedienung der Rückkoppelung in benachbarten Empfängern ihre Ursache haben, kann man sich »vorspielen« lassen von der Platte, die ergänzt wird durch eine kleine Broschüre, in der die einfachsten Maßnahmen gegen diese Störungen beschrieben werden.

Wer zur Anbringung dieser Störschutzmittel verpflichtet ist, der Störer oder der Hörer, das ist allerdings heute noch strittig. Nirgends in der Welt ist die Gesetzgebung in dieser Beziehung eindeutig, und die Gerichts-Entscheidungen fallen durchaus nicht gleichmäßig zugunsten des Hörers, als daß man etwa jedem durch einen Nachbarn Gestörten raten kann, zum Kadi zu laufen. Bei der augenblicklichen Rechtslage erscheint in jedem Fall eine gütliche Einigung das Beste. Jedenfalls solange, bis die juristischen Erörterungen auf diesem Gebiet sich weniger im Abstrakten bewegen, also etwa darum, ob die elektrische Welle eine Sache im Sinne des Bürgerlichen Gesetzbuches oder die Antenne eine Leitung oder ein Leiter im Sinne des Gesetzes über Fernmeldeanlagen ist, was beides dem durch die Kühlmaschine des Delikatessenladens im selben Haus gestörten Rundfunkhörer furchtbar gleichgültig ist. In vielen Fällen hat ja das Gericht den Störer zur Anbringung von Schutzmitteln verurteilt, meist gestützt auf eine Gesetzesbestimmung, die die jüngere Anlage verpflichtet, auf ihre Kosten dafür zu sorgen, daß der Gebrauch der älteren nicht beeinträchtigt wird; aber auch da gelten noch viele Einschränkungen, und grundsätzlich ist bis heute weder in Deutschland noch sonstwo der Störende verpflichtet, unbedingte Rücksicht auf den Hörenden zu nehmen, dessen musikalisches Empfinden durch einen Staubsauger oder einen Kinomotor verletzt wird.

Daß es sich hier um prinzipiell sehr bedeutungsvolle Fragen handelt, wird auch dadurch bewiesen, daß sich die Weltkraftkonferenz vor ein paar Wochen sehr eingehend damit befaßt hat. Die jüngere Rundfunkindustrie, mit der in diesem Fall die Mehrzahl der Hörer sympathisiert, steht in recht hartem Kampf mit der älteren Elektroindustrie, die auf ältere Rechte pocht. Auf der Konferenz verlangte der Vertreter des Rundfunks in seinem Antrag, daß alle elektrischen Geräte und Leitungen durch Gesetz in allen Kulturländern mit Rundfunkschutz versehen sein müßten; der Vertreter der Elektroindustrie stellte den Gegenantrag, daß durch Gesetz alle Möglichkeiten ausgeschöpft werden müßten zur Aussiebung aller Störungen unmittelbar am Empfänger, an der Antenne usw., und daß die Höchstempfindlichkeit der Empfangsgeräte begrenzt würde. Natürlich ist man auch auf der Weltkraftkonferenz zu keiner Einigung gekommen, im Gegenteil, man ist ziemlich hart aneinander

geraten. Denn einfach zu lösen ist die Frage der Störbefreiung gewiß nicht; es gibt da nicht nur technische, sondern auch wirtschaftliche Schwierigkeiten. Die Anbringung eines Störschutzes am störenden Gerät bedeutet zwar nur eine kleine Ausgabe, aber es handelt sich dafür um Hunderttausende oder Millionen von derartigen Störern und notwendigen Störschutzmitteln, deren Kosten sich summieren und letzten Endes ja doch vom Verbraucher getragen werden müssen. Was wiederum deshalb nicht ganz berechtigt ist, weil die Elektro-Industrie ja älter ist als die Radio-Industrie, die sich jetzt als geschädigt ansieht durch Erscheinungen, die immer da waren und früher niemanden gestört haben.

Auf der anderen Seite beeinträchtigt der Anbau von Störschutzmitteln unmittelbar am Empfänger in vielen Fällen die Güte des Empfanges. Ein vollkommenes Aussieben aller Störgeräusche ist auf diese Weise aber schon deshalb meist unmöglich, weil sie gewissermaßen auf allen Wellen angeritten kommen, und man mit ihnen auch einen Teil der Wellen mit ausmerzt, die man zum Empfang braucht. Deshalb ist auch die Herabsetzung der Empfindlichkeit des Empfangsgerätes, die wohl auch einen technischen und musikalischen Rückschritt bedeutet, kein Allheilmittel. Vielleicht kommt das Heil eines Tages von den ganz kleinen Wellen, den sogenannten Ultrakurzwellen, die man neuerdings in den Dienst der Rundfunktechnik zu stellen versucht, und deren sich die Störungen offenbar nicht zu bedienen pflegen. Auch eine beträchtliche Verstärkung der Sender-Energien wäre vielleicht ein brauchbares Allgemein-Schutzmittel; die Störgeräusche würden dann gewissermaßen überschrien werden. — Vorläufig müssen wir uns aber wohl oder übel mit dem Vorhandensein von Störgeräuschen abfinden, können höchstens versuchen, die Art der Störung und damit den Störer herauszufinden und, falls wir den eigenen Empfänger nicht gegen Fremdgeräusche schützen können, durch Verhandlungen oder unsichere Prozesse den Störer zur Abhilfe zu bewegen. *A. Lion*

## NEUE SCHALLPLATTEN

*Die Deutsche Grammophon A. G.*
adet zu einem interessanten Sängerwettstreit, will sagen zu einem Wettstreit der Hörer: entscheidet, welcher Stimme euer Preis zufällt. Auf der Empore stehen nur »Prominente«: Der Wiener Tenor *Alfred Piccaver*, der sein strömendes Organ und eine seltene Beseelung dem »Stillen Herd« und Walters Preislied schenkt (95351); *Heinrich Schlusnus*, der mit jener Arie aus Händels »Xerxes«, die durch das Largo unsterblich geworden ist, durch Giordanos »Caro mio ben« (66984) ergreift, er legt tiefe Empfindung und die Schönheit seines edlen Baritons auch in Schuberts »Musensohn« und Schumanns »Ich grolle nicht« (62623); sein Berliner Kollege *Theodor Scheidl* wirbt eindringlich für zwei Lisztsche Lieder, die er der Verborgenheit entreißt: den mit sprühender Lebhaftigkeit vorgetragenen »Drei Zigeunern« und dem ätherischen »O komm im Traum« (27203); *Heinrich Rehkemper* von der Münchner Staatsoper reicht der leichten Muse den Arm: »Soldatenart«, Einlage Abts in Maillarts Glöckchen des Eremiten, und »Heiterkeit und Fröhlichkeit« aus dem Wildschütz, beide mit Bravour und Elan vorgetragen (95350); der prachtvolle Baß *Josef von Manovardas* (Wiener Staatsoper) widmet Loewes »Uhr« die Vollkraft seiner die Balladenstimmung unvergleichlich treffenden Gesangskunst (23157). Puccini wird durch *Margit Angerer* in seinen schönsten Partien lebendig: vereint mit Piccaver leiht sie zwei Duetten aus der Boheme (66859), mit Else Ruziczka und dem Chor der Berliner Staatsoper zwei Stücken aus der Butterfly ihren schlackenlos silbernen Sopran (95355). Wem fällt der Preis zu?

Die Instrumentalisten wollen nicht zurückstehen: *Vasa Prihodas* Spiel macht Kreislers »Liebesleid« und Simonettis »Madrigale« durch tiefempfundenen Ton genußreich (90162), *Alexander Brailowsky* stellt sich mit dem virtuosen Vortrag von Chopins g-moll-Ballade in die Vorderreihe der heutigen Pianisten (95325), und das *Buxbaum-Quartett* entzückt durch die vollendete Wiedergabe des »Quasi Minuetto« aus dem a-moll-Quartett von Brahms (95361).

An die Spitze der Berliner Philharmoniker stellt sich *Richard Strauß*, um das Tristanvorspiel darzubieten. Der Meister scheint bei der Aufnahme grämlicher Laune gewesen zu sein — oder hat die Apparatur Schuld daran, daß man beim An- oder Abhören nicht recht warm wird? (66832.) Den Tannhäuser-Marsch unter *Knappertsbusch* und das Vor-

spiel zum dritten Akt Lohengrin unter *Marienhagen* — letztgenannte Platte muß schon vor einigen Jahren gefertigt sein — reißen durch das Feuer und die Frische des Tempos hin. Auch diesen beiden Stücken leihen die Berliner Philharmoniker freudigste Musizierlust (27185). Die großartigste Darbietung fällt Brahms zu: wir hören die e-moll-Sinfonie, ausgeführt von Mitgliedern der Berliner Staatskapelle unter *Max Fiedlers* energiegeladener, an Meister Johannes' Kunst tieferprobter Führerschaft. Im ersten Satz kommen die Bläser nicht deutlich zur Geltung, vom zweiten ab jedoch (man scheint bei der Aufnahme eine Umgruppierung vorgenommen zu haben) klingt alles in harmonischster Ausgeglichenheit, und die Schluß-Passacaglia, ein Triumph Brahmsschen Kunstgeistes, wird zu einem herrlichen Bekenntnis (95356/60).

*Columbia*

Johann Strauß und *Weingartner* — das gibt einen Vollklang. Die »Sphärenklänge« sind's, mit denen das Londoner Philharmonische Orchester exzelliert: eine Aufführung dieses köstlichen Walzerreigens, die man sich gleich zweimal anhört (DWX 1343). Weit ist der Weg von dieser »Tanzmusik« zu dem »Tanz der Salome« des anderen Strauß. *Bruno Walter* mit den Berliner Philharmonikern gibt den sieben Entschleierungen der Tochter der Herodias eine in allen Brillanzen schillernde Deutung (DWX 1342). Noch ein Richard Strauß: seine beiden wundervollen Lieder »Zueignung« und »Traum durch die Dämmerung«, deren Interpretation *Alexander Kipnis* seinen weichen Baß und seine feine Vortragsgabe schenkt (DC 52).

*Parlophon*

überrascht mit einer seltsamlichen Komposition, einer »Canzonetta für Sopran mit Orchester, Chor und Violine solo«. Der Autor heißt Tschaikowskij; eine Bearbeitung ist's, die von O. Dobrindt stammt, und zwar unter Verwendung einer kantablen Stelle aus dem Violinkonzert des russischen Meisters. Die anfängliche Beunruhigung über dieses Sakrileg weicht einer milderen Auffassung, denn die Sache ist nicht übel angelegt, der Text (von Alfy) der Stimmung gut eingefügt und die Vorführung sauber und klanglich gelungen (B 12253).

*Odeon*

*Nanny Larsen-Todsen* wieder zu begegnen, ist nicht nur für die Verehrer ihrer hohen Kunst eine Freude; sie singt Sentas Ballade mit einer Feinheit, wie wir sie von der Bühne her noch niemals vernommen haben (O—2979). Für die Wiedergabe des Duetts Tosca-Cavaradossi aus dem ersten Akt vereinigen sich die Stimmen der *Vera Schwarz* und *Max Hirzels* zu einem famosen Zusammenklang (O—6767). Wieder einmal ein Potpourri aus Lehars »Land des Lächelns«. Man darf es nicht gleich hinter Puccini hören, denn es lebt von und in der Sphäre des Italieners, allerdings gemischt mit Ingredienzien, die dem Land an der Donau durch Einfall und Rhythmisierung nahestehen. Weißmann ist der treffliche Dirigent (O—6768).

*Tri-Ergon*

hält es mit dem Mittelstand. Alles bleibt auf einer soliden Linie, eingehalten von den bewährten Tri-Ergon-Kräften, als da sind: *Josef E. Schwarz*, dessen Bariton diesmal der Torrero und Jago zufällt (TE 10032), *Salvatore Salvati*, dessen Tenor sich an Donizettis Liebestrank und Favoritin (TE 10031) und zwei anderen italienischen Sächelchen entzündet (TE 20004), *Max Rostal*, dessen Geige aus Webers »Rondo brillant« und Dvoraks »Humoreske« alles Virtuose herausholt (TE 1198), *Rosa Etkin*, deren Klavierspiel an zwei Mazurken von Chopin sich wiederum mit Geschmack bewährt (TE 1074). Neu war mir, die Wurlitzer Orgel auf der Schallplatte zu hören. George H. Latsch zeigt in zwei gut gemeinten Kompositionen, die bessere entstammt seiner Phantasie, die Raffinements dieses Universalinstruments (TE 5544). Die Auskehr sind Suppés Ouvertüre zur Schönen Galathee, vom Berliner Konzertorchester unter *O. A. Evans* in der gewohnten wackeren Art geboten (TE 5933), und ein Quodlibet russischer Volksweisen unter dem Sammeltitel »Wolga«, als deren warmen Anwalt sich das Künstler-Orchester Geza Komor hervortut (TE 1162).

*Homocord*

Wirkungslos bleiben die beiden Songs aus der »Dreigroschenoper«, die Harald Paulsen spricht (4—3748), weil sein bühnengerechter Vortrag für die Aufnahmemethode der Platte ungeeignet und von Weills Musik kaum ein Ton vernehmbar ist. Die »Fêtes« von *Debussy* dagegen, vom Mailänder Sinfonieorchester unter Ferrero brillant gespielt, sind wirklich ein kleines Fest (4—3786).

*Felix Roeper*

# ✻ ECHO DER ZEITSCHRIFTEN ✻

HERMANN W. VON WALTERSHAUSEN
*spricht in den »Münchener Neuesten Nachrichten« vom 21. September 1930 bemerkenswerte Gedanken über den in fast allen Städten geplanten oder bereits durchgeführten »Abbau der deutschen Orchester«:*

Es war in den Monaten nach dem November 1918 in München, als ein sehr bekannter Führer der Revolution, der sich auch um Künstlergewerkschaften bemühte, der Musikerschaft den Vorschlag machte, die Dienstverhältnisse der Orchestermusiker doch nach dem nunmehr glücklich geborenen Achtstundentag zu regeln. — Der deutsche Orchestermusiker ist, wenn er ein nur halbwegs erträgliches Dasein hat, der geduldigste und pfichttreueste Mensch und kann natürlich auch acht Stunden blasen und streichen. Wer aber nur einmal als Dirigent mit einem übermüdeten Orchester zu tun gehabt hat, der weiß, daß alle Qualität des Musizierens eine Frage der geistigen und körperlichen Frische ist.

Man beginnt sich mit den Berufskrankheiten der Musiker zu beschäftigen und mancherlei Erscheinungen zu beachten, die früher nicht der Mühe wert erschienen. Ein Bläser hat nur eine bestimmte Zeit hintereinander ohne Pause einen guten Ansatz; Überanstrengung verdirbt ihn, aber nicht nur für den einen Tag, sondern unter Umständen für längere Zeit, und kürzt die Jahre ab, in denen er überhaupt leistungsfähig bleibt. Bläser zu schonen ist die erste Aufgabe jedes gut organisierten Orchesters; bei den Streichern treten die Übelstände der Ermüdung nicht so eklatant hervor, sind aber in den Ergebnissen ganz ähnlich.

Und endlich: ist die Leistung des Orchestermusikers denn nur eine physische? Hat ein Englischhornbläser nicht das gleiche Recht, sich zu einem Tristan innerlich zu sammeln und seelisch vorzubereiten wie der Dirigent oder die Hochdramatische? Können schwierige Novitäten vollkommen interpretiert werden, wenn das Orchester nicht einen Augenblick Zeit hat, die Proben innerlich zu verarbeiten, Distanz zu Ausdruck und Stil der neuen Schöpfung zu gewinnen? Soll der Musiker nicht Zeit haben, zu Hause an sich und seinem Instrument zu arbeiten? Soll sein Musizieren nicht in dem Maß und Umfang gehalten werden, daß er sich noch mit musikantischer Freude auf das Podium setzen kann?

ROSSINIS BARBIER VON SEVILLA
*und sein Schicksal bei den beiden ersten Aufführungen nach Stendhals Bericht (siehe »Blätter der Staatsoper, Berlin« XI/3).*

Zunächst hatte Rossini einen baumwollenen Rock an, dessen Farbe, als er im Orchester erschien, allgemeine Heiterkeit erregte. Garcia, der den Almaviva spielte, erschien mit seiner Gitarre, um unter Rosines Fenster zu singen. Beim ersten Akkord sprangen alle Saiten. Das Hohngelächter des Parterres begann von neuem; an diesem Tage waren viele Abbati im Theater. Nun erschien Zamboni als Figaro mit seiner Mandoline; kaum hatte er sie angerührt, als alle Saiten sprangen. Basilio trat auf und fiel auf die Nase. Das Blut strömte über seinen weißen Kragen. Der unglückliche Schauspieler, der den Basilio gab, kam auf den Einfall, sein Blut mit dem Kleid abzuwischen. Bei diesem Anblick übertönte das Stampfen, das Gejohle und Pfeifen Musik und Gesang; Rossini verließ das Klavier und lief nach Hause, um sich einzuschließen.

Am nächsten Tage hatte Rossini nicht gewagt, im Theater oder im Café zu erscheinen, er hielt sich in seinem Zimmer verborgen. Um Mitternacht hörte er einen furchtbaren Tumult auf der Straße; der Lärm näherte sich; schließlich hörte er laute Rufe: Rossini! Rossini! »Ah! nichts ist klarer«, sagte er sich, »meine arme Oper ist heute noch ärger ausgepfiffen worden als gestern, und nun kommen die Abbati, um mich zu verprügeln.« Man behauptet, der Maestro sei in dem berechtigten Schrecken, den ihm seine wilden Richter einjagten, unters Bett gekrochen, denn der Tumult hatte nicht auf der Straße haltgemacht: er hörte Schritte die Treppe heraufkommen. Alsbald klopfte es an seine Türe; man wollte sie eindrücken; man rief »Rossini«, als wollte man Tote erwecken. Er zitterte am ganzen Leibe und hütete sich wohl, zu antworten. Endlich kam einer aus der Schar auf den guten Einfall, der arme Maestro könnte Angst haben. Er kniete nieder, bückte sich und rief durch das Katzenloch, indem er ihn in seiner Begeisterung duzte: »Rossini! wach auf! Dein Stück hatte einen Bombenerfolg. Wir kommen, um Dich im Triumph umherzutragen.«

Rossini traute dieser Versicherung wenig und fürchtete noch immer einen schlechten Scherz seitens der römischen Abbati; dennoch entschloß er sich, so zu tun, als ob er auf-

wachte, und die Tür zu öffnen. Man ergriff ihn und trug ihn mehr tot als lebendig in das Theater, wo er sich nun tatsächlich überzeugte, daß der »Barbier« einen ungeheuren Erfolg gehabt hatte. Während dieser Huldigung war die Via Argentina mit brennenden Fackeln erfüllt; man trug Rossini in eine Osteria, wo man in der Eile ein großes Souper vorbereitet hatte; der Taumel dauerte bis zum nächsten Morgen.

## RICHARD TAUBERS ANSICHTEN ÜBER DIE SCHÖNSTE STIMME

*(Aus einem Beitrag in der B. Z. vom 24. 9. 30.)*

Es soll in nächster Zeit ein Wettbewerb um die »schönste Stimme« stattfinden, die in Paris vor einem internationalen Richterkollegium preisgekrönt werden soll, in Form von 50 000 Franken und einem zweijährigen Tonfilmvertrag. Jedes einzelne Land soll vorher intern seine »schönste Stimme« ausfindig machen und der Landessieger soll dann zum Sängerkrieg nach Paris entsendet werden.

Ich halte dieses Preisausschreiben in dieser Form für Sänger von Rang und Ruf nicht ganz einwandfrei und ungefährlich, da ja nicht die Künstlerschaft und das durch jahrelange Arbeit errungene Können maßgebend sein soll, sondern scheinbar einzig der Klang der Stimme, der ja ein Geschenk der Natur ist, und für das der Besitzer meiner Empfindung nach nicht prämiiert werden kann. Erst das, was der glückliche Besitzer eines solchen Naturgeschenks damit anzufangen versteht, erst das, was seine Intelligenz und seine Arbeit aus diesem ungeschliffenen Diamanten herauskristallisiert, erst seine musikalische Begabung, die »schöne Stimme« künstlerisch auszuwerten und wie er schließlich dann seine »Ware verkauft«, erst all dies gibt ihm Berechtigung, in einen Wettbewerb einzutreten, aber nicht um die »schönste Stimme«, sondern um das »größte Können!«

Wie oft habe ich schon erlebt, daß ich Sänger hörte, von denen man mir erzählte, sie hätten eine »wundervolle Stimme«, und nach zehn Minuten Zuhörens hatte ich von der »wundervollen Stimme« genug und ich wartete auf irgend etwas künstlerisch Wertvolles, auf eine Individualitätsnote, auf einen einzigen Moment, der über die »wundervolle Stimme« hinausreicht — — es kam nichts, der Sänger ließ kalt, und das Gesicht blieb unbeweglich, nur der Mund klappte auf und zu und fabrizierte Töne — nichts als Töne, eben die »schöne Stimme«. — Wie oft werden »Carusos« entdeckt, von deren »schönen Stimmen« man hört und liest, und man wartet nun gespannt auf die Zeit, wo dieser neue Caruso kommen und singen soll; aber es stimmt nix, es singt nix, und die Welt ist wieder um eine Hoffnung ärmer, endlich den zweiten Caruso gefunden zu haben.

## DER TONFILM-KITSCH

*wird von Hans Heinsheimer im »Anbruch« XII/I mit diesen Worten charakterisiert:*

Endlich beginnt sichs ein wenig zu lichten. Wir haben die Taschentücher, die die Tränen des »Singenden Narren« ja doch nicht zu trocknen vermochten, resigniert beiseite gelegt, wir gewinnen wieder den Atem, den uns die hereinbrechende Technik zu verschlagen drohte. Wir sehen und hören, daß es gräßlich ist, wenn Herr Ruffo, eingeengt in den drangvoll schmalen Bezirk zwischen Kamera und Mikrophon, uns mit flatterndem Gaumen und lallender Zunge anlächelt, und daß der Kitsch eines Kontinents durch das Medium des Staunens uns importiert werden sollte. Genug gestaunt! Laßt uns denken!

Ein augenfälliges, überaus lehrreiches Beispiel dafür, wie nun endlich die Phantasie aus diesem neuen Material heraus zu neuen adäquaten Gestaltungsformen gelangen muß, war in Wien zu beobachten: eine kleine Kammerrevue, in der Sänger, Tänzer und ein kleiner Chor aneinandergereiht wurden. Hier wurde nichts gegeben, was nicht auf jedem Revuetheater der Provinz zu sehen war, und die einzige filmmäßige (und keineswegs tonfilmmäßige) Abwandlung dieses banalen Geschehens bestand in dem odiosen Wechsel zwischen Großaufnahmen und Aufnahmen aus jener Distanz, die normalerweise im Theater der Beschauer einnimmt. Die Musik, Gesang und Begleitmusik lief beziehungslos mit. Die Wirkung dieses Stückes war denn auch sogar auf ein geduldiges, der Suggestion der Technik noch einigermaßen zugängliches Publikum vollkommen negativ.

## WILHELM KLATTE

*dem Freund und Kollegen widmet Carl Krebs im »Tag« am 13. Sept. 1930 folgende Worte des Gedenkens:*

Der Tod Wilhelm Klattes bedeutet einen schweren Verlust für die ganze musikalische Welt, denn er war als Musikkritiker und Lehrer der Musiktheorie eine Persönlichkeit

von hervorragender Bedeutung, ein Mann, dessen lauterer Charakter, dessen tiefe Sachkenntnis und unverrückbare Überzeugungstreue ihm die rückhaltlose Hochachtung aller für Musik empfänglichen Kreise eingetragen hatten. Ein Leben voller Mühen lag hinter ihm; Arbeit und wiederum Arbeit war von jeher seine Parole, und diese Arbeit galt nicht bloß dem eigenen Fortkommen, sondern dem Wohl des ganzen Musikerstandes und der Bildung einer jüngeren Musikgeneration, die mit aufgeschlossenen Sinnen alle Wandlungen des Musizierens verfolgte, aber doch nur das von dem Neuen aufnahm, was in der Zukunft Früchte erhoffen ließ.
Klatte war ursprünglich Lehrer gewesen, doch die Liebe und die starke Begabung für die Musik trieb ihn ganz zu dieser Kunst hinüber. In Leipzig genoß er seine technische Ausbildung und wurde dann in Weimar, wo er eine Zeitlang am Theater tätig war, durch Richard Strauß sehr gefördert, nicht durch Unterricht etwa, sondern durch den Verkehr mit diesem außerordentlichen Geist, dessen künstlerische Anschauungen er ganz in sich aufnahm und für dessen Werke er später eifrig in der Öffentlichkeit eintrat. Im Jahre 1897 trat er als Musikreferent beim »Berliner Lokal-Anzeiger« ein, dem er auch bis zu seinem Tode angehört hat. Hier ward er bald eine Leuchte unserer Zunft. Sein Wort galt viel unter den Musikern, denn jeder wußte, daß Klatte das vertreten konnte, was er sagte. Er hielt mit seiner wahren Meinung nie hinter dem Berge und ließ sich nie durch modische Strömungen beirren: hatte er doch das feinste Gefühl für das künstlerisch Echte, ein Gefühl, das er nicht durch Grübeln trübte, sondern dem er mit nachtwandlerischer Sicherheit folgte. In seinem Urteil war er immer dort milde und nachsichtig, wo er wirkliches Talent spürte, sah gern über Unzulänglichkeiten hinweg, wenn er glaubte, daß eine weitere Entwicklung sie beheben würde. Doch konnte er auch schroff abweisend sein, sobald ihm anmaßliche Impotenz entgegentrat, oder wo ihm die Kunst, die ihm heilig war, gefährdet schien. Kurz, er war ein geradezu idealer Kritiker.

### KARL HOLL

*hielt auf dem Internationalen Kritikerkongreß in Prag jüngst einen Vortrag, dem folgender Teil (siehe Frankfurter Ztg. vom 30. Sept. 1930) entnommen sei:*

Jede *internationale Organisation*, die nicht nur auf dem Papier steht, sondern wirklich aktiv arbeiten will und soll, kann nicht von einzelnen Personen und Gruppen der verschiedenen Länder gebildet werden. Sie setzt vielmehr das Bestehen nationaler Verbände voraus. Je weiter sich der Bogen einer internationalen Organisation über Länder und Völker hinspannen soll, desto breiter, desto fester, desto tragfähiger müssen die Pfeiler sein, auf die diese internationale Organisation sich stützt. Je höher die Zwecke und die Ziele liegen, die eine internationale Organisation im gemeinsamen Interesse der beteiligten Länder verfolgt, desto mehr muß dafür gesorgt werden, daß die tiefer liegenden Interessen der nationalen Gruppen in ihrem eigenen Kreise behandelt und vertreten werden. Nur die möglichst breite, nur die möglichst straffe nationale Organisation der verschiedenen Partner kann ihnen innerhalb einer internationalen Organisation vor der Welt das nötige moralische Gewicht und repräsentative Ansehen geben. Nur dieser breite, feste und autonome Unterbau kann die Dachorganisation technisch von allen kleinlichen, allen partikularen Angelegenheiten entlasten. Nur dieser Unterbau gestattet dem Dachverband, alle seine moralischen und physischen Kräfte auf die gemeinsamen höheren Interessen, Aufgaben und Ziele zu konzentrieren. Nur wenn so eine legitime und höchst rationelle Arbeit der internationalen Organisation gesichert ist, kann die Internationale auch die höchste Chance ihrer Idee verwirklichen; kann sie durch gegenseitige Bekanntschaft und gegenseitiges Verständnis zur gegenseitigen Achtung und gegenseitigen Befruchtung beitragen. Dabei erscheint es selbstverständlich, oder sollte doch selbstverständlich erscheinen, daß diejenigen, die eine Internationale irgendwelcher Art gründen wollen, die also überhaupt an die Möglichkeit eines zwischenstaatlichen Zusammenwirkens der Völker glauben, den Begriff national nicht ins Nationalistische verengen und verfälschen. Sind aber einmal nationale Organisationen geschaffen, die mit so viel Recht und so viel Gewicht auftreten können, so dürfen sie erwarten, ja fordern, daß man ihnen auch einen entsprechenden Einfluß auf die Arbeit und auf die Entscheidungen dieser Internationale gewährt. Der internationale Zusammenschluß legitimierter nationaler Verbände bedingt freilich, wenn er fruchtbar wirken soll, nicht nur die eben genannten organisatorischen Maßnahmen. Er verlangt

auch, daß eine ideelle Basis zwischen den Partnern hergestellt wird; eine Plattform, auf der sie ohne Verletzung ihrer nationalen Interessen sich zusammenfinden, von der aus sie gemeinsam bestimmte, erwünschte Ziele verfolgen können. Und diese ideelle Basis muß samt der Zielrichtung der gemeinsamen Arbeit wiederum organisatorisch festgelegt sein. Nur wenn die nationalen Verbände sich auf bestimmte Grundanschauungen, bestimmte Grundforderungen und Hauptziele einigen, nur wenn diese Übereinstimmung schon in den Statuten jedes nationalen Verbandes einheitlich festgelegt ist, kann aus der Summe der nationalen Verbände ein internationaler Verband entstehen, der nicht nur additive, sondern auch multiplikative Wirkung ausübt.

## OPERETTE EINST UND JETZT

*betrachtet Hans Költzsch im »Auftakt« X/2 und kommt zu folgendem Schluß:*

Als »Abglanz klassischer« Kunstschöpfung im allgemeinen war die Operette in ihrer Glanzzeit wirklich eine »Oper im Kleinen«, wurde sie als absolutes, und zwar modernes Kunstwerk, als Selbstzweck gleichsam, geschaffen und aufgenommen. Selbst das eigentlich parodistische Element fehlt ihr; nur das einer beschwingten, herrlich gelösten Heiterkeit herrscht. Stoff und Milieu erwachsen aus ursprünglicher Auffassung und Deutung, die Musik aus frei-schöpferischer Individualität. Wohl fehlt auch hier die Zeit- und Kulturverbundenheit durchaus nicht — wie könnte es in aller Kunst überhaupt anders möglich sein —, aber all diese zeitlichen Verwurzelungen erscheinen, vergleicht man sie mit denen früherer ähnlich gearteter Werke des 17. und 18. Jahrhunderts, ungleich wesentlicher und im Wirkungsbereich begrenzter. Die Hauptsache ist jetzt ein selbständiges, von allen Schwestergattungen losgelöstes und in allen Faktoren, Stoff, Milieu, Musik, eigenmächtiges Kunstwerk — eben das der »Operette«. Dieses Kunstwerk nun wird in wohl einzig dastehender Weise durch einige wenige geniale und ganz große Köpfe sofort bei seiner Kristallisation überhaupt zu einer Höhe der Vollendung geführt, die schlechthin als klassisch anzusprechen ist und die auf alle kommende Zeiten, bis in die Gegenwart hinein, ihre Herrschaft, ihren Reiz und Zauber ausstrahlt.

## BIZET ÜBER WAGNER

*Aus Briefen Bizets, die Alfred Weidemann in der Vossischen Ztg. vom 28. Juni mitteilte.*

Eine interessante Eintragung findet sich in Bizets Tagebuch über die erste Aufführung des »Rienzi« in Paris im Jahre 1869. »... Ein schlecht gemachtes Stück, nur eine einzige Rolle: ‚Rienzi' ... Ein Lärm, von dem sich niemand eine Idee machen kann. Eine Mischung von italienischen Motiven, bizarrem und schlechtem Stil, mehr Musik der Vergangenheit als der Zukunft. Bald abscheuliche bald bewunderungswürdige Stücke. Im ganzen ein staunenswertes, von wunderbarem Leben erfülltes Werk; Größe, olympischer Hauch; Genie ohne Maß und Ordnung, aber Genie!«

Von größtem Interesse für Bizets Verhältnis zu Wagner aber sind zwei erst neuerdings bekannt gewordene Briefe Bizets aus dem Jahre 1871, also vier Jahre vor Vollendung seiner Meisteroper, an seine Schwiegermutter, die nicht zu den Verehrerinnen von Wagners Kunst gehörte. In dem einen dieser Briefe schreibt er: »Ich spreche Ihnen heute nur von Wagner. Seien Sie also nicht ungerecht! Im übrigen ist es ja das Schicksal solch großer Genies, von ihren Zeitgenossen verkannt zu werden. Wagner ist durchaus nicht mein Freund, und ich schätze ihn nur mittelmäßig; doch ich kann die großen Genüsse nicht vergessen, die ich diesem reformatorischen Genie verdanke. Der Reiz dieser Musik ist unsagbar, unbeschreiblich. Hier ist Wollust, Zärtlichkeit, Liebe! Wenn ich sie Ihnen acht Tage lang vorspielte, würden Sie gleich mir davon berauscht sein! Die Deutschen, die uns leider auf musikalischem Gebiet gewachsen sind, haben übrigens begriffen, daß Wagner eine ihrer stärksten Stützen ist. Der deutsche Geist des 19. Jahrhunderts ist in diesem Manne verkörpert ... Urteilen Sie selbst, vergessen Sie dabei allerdings die törichten und boshaften Artikel und vor allem das ungezogene Buch Wagners (das satirische Lustspiel »Eine Kapitulation«) und Sie werden zur Erkenntnis gelangen. Seine Musik ist keine »Zukunftsmusik«, ein Wort, das gar nichts bedeutet, sondern »Musik aller Zeiten«, da sie bewundernswert ist.« In einer Nachschrift fügt er dann noch hinzu: »Es ist selbstverständlich, daß ich, wenn ich glaubte Wagner nachzuahmen, trotz meiner Bewunderung für ihn, keine Note mehr zu Papier brächte. Nachahmen ist die Sache eines Narren. Es ist weit wertvoller, schlechtes Eigenes zu schaffen als Anempfundenes.«

Bizet hat Wagner denn auch nie nachgeahmt, wenn er auch, wie eingangs erwähnt, einige Anregungen von ihm empfangen hat. So hat er z. B. in seinen Opern nie, auch in »Carmen« nicht, das Grundprinzip des Wagnerschen Musikdramas, Wagners unendliche Melodie, die »uferlose Allmelodie«, wie Cornelius sie einmal nannte, angewandt; er bevorzugt als Romane stets das in sich geschlossene Musikstück. Ja, er läßt ganze Strecken des Dialogs unkomponiert. Die die einzelnen in sich abgeschlossenen Musiknummern in »Carmen« verbindenden, vom Orchester begleiteten Rezitative finden sich in der Originalfassung der Oper noch nicht; in dieser verknüpfte die einzelnen Musikstücke ein gesprochener Dialog. Die Rezitative nun stammen nicht von Bizet, sie sind erst später, nach Bizets Tode, von seinem Freunde Guiraud hinzugefügt worden, der übrigens auch Offenbachs Oper »Hoffmanns Erzählungen« instrumentiert hat. — Was die hierzu erwähnende Stelle in dem anderen gleichfalls aus dem Jahre 1871 herrührenden Briefe Bizets betrifft, so lautet sie: »Das Ungemach (die Niederlage im Deutsch-französischen Krieg), das wir erleiden mußten, hat die Theater etwas in Unordnung gebracht; es wäre bedenklich, jetzt allzusehr zu drängen. Immerhin ist es wahrscheinlich, daß die »Djamileh« (Bizets vorletzte Oper) diesen Winter steigen wird; doch es ist dabei mancherlei zu bedenken. Halten Sie mich nicht für entmutigt. Wenn ich einen meiner Zeitgenossen mich mit mehreren Längen überholen sähe, würde ich, das gestehe ich offen, betroffen sein. Doch da alles beschwerlich und langsam vor sich geht, halte ich mit Leichtigkeit Schritt. Wagner, der große, unerhörte Musiker, den Sie verehren würden, wenn Sie seine Musik wirklich kennten, steht so abseits und über allen Mitlebenden, daß er hierbei nicht in Betracht kommt ...«

## ALFRED EINSTEIN

*veröffentlichte im Mai-Heft der »Neuen Rundschau« einen tiefdurchdachten Aufsatz, betitelt: »Die Wiederentdeckung des Menschen in der Musik«. Hier folgt ein Bruchstück:*

Die Gegner der Neuen Musik nennen sie entseelt; ihre Anhänger nennen sie entromantisiert. Entromantisierung bezeichnet ebenso einen historischen Vorgang wie einen inneren Prozeß. Romantik ist der neuen Generation Lüge schlechthin; die Lüge muß der Musik ausgetrieben werden. Romantik ist nicht Lüge im Mund der Romantiker, aber Lüge in unserm Munde; Lüge im Mund eines Geschlechts, das den Krieg nicht nur hat kommen sehen, sondern ihn auch gestattet hat, das ihn ebenso durchmachen mußte, wie seine Folgen: was man Revolution, die Zeit der Inflation und des »Wiederaufstiegs« genannt hat. Hier scheiden sich nicht nur die Generationen, sondern auch die Nationen. Im Krieg gegen die Romantik, die ein deutscher Zustand, eine deutsche Größe, eine deutsche Krankheit war, hat auf musikalischem Gebiet einzig und allein Frankreich eine Schlacht geliefert: sie ist mit einer einzigen »Richtung« verknüpft, dem Impressionismus, und mit einem einzigen Namen: Claude Debussy. Debussy begründet und erschöpft den Impressionismus. Aber der musikalische Impressionismus trägt einen Januskopf. Er verneint die Mittel der Romantik, die Sammlung des Ausdrucks in einer Stelle, den Zug nach einem ekstatischen Höhepunkt, die Wege der Vorbereitung, die Spannungen und die Lösungen; aber er bewahrt wenn nicht den Rausch, so doch die Verzauberung, die Brechung der Farbe, er ist in diesem Sinn nur eine Verfeinerung, Verschleierung alles Romantischen. Wie sollte es in dem Lande des Konservativismus, der höchsten Tradition zu einer Revolution, zu einer Umkehrung alles Bestehenden kommen! Wie sollte, trotz des futuristischen Manifestes, es in Italien zu mehr kommen als zu einer revolutionären Demonstration! Die entscheidenden Schlachten der Neuen Musik werden wieder in Deutschland, und nur in Deutschland geschlagen, wenn auch die Kriegsrüstung auf allen Seiten erfolgt ist. Wir waren am tiefsten der Romantik verhaftet; wir sind am grausamsten aus dem Rausch in den Katzenjammer getaumelt; wir empfinden den Widerspruch zwischen dem humanistisch bestimmten Bildungsideal und einer mechanisierten Lebensform am schmerzlichsten und heftigsten. Wie hätte der Kampf gegen die Romantik, gegen einen als Lüge gefühlten Zustand nicht geführt werden können? Wie kann man einen Kampf anders führen als durch Verneinung, Zerstörung des feindlichen Prinzips? Wie hätte man ihn nicht gründlich führen sollen und müssen?

## NEUE OPERN

*Franco Casavola*, der apulische Komponist, dessen Oper »Der Bucklige des Kalifen« im *Mailänder* Scalatheater und im Opernhaus zu *Rom* mit starkem Erfolg in Szene ging, hat ein neues Ballett, betitelt »*Hopfrog*«, vollendet. Die Idee ist einer Novelle *E. A. Poes* entlehnt. Die Uraufführung des Werkes findet in der römischen Oper statt.

*Jacob Knoller* hat eine vieraktige Oper »*Esther*« beendet, deren Textbuch er unter teilweiser Anlehnung an den biblischen Stoff selbst geschaffen hat.

*Hans Krasa* vollendete eine Oper, betitelt »*Verlobung im Traum*«. Das Buch haben Rudolf Fuchs und Rudolf Thomas nach Dostojewskijs »Onkelchen träumt« geformt.

*Nikolai Lopatnikoff* arbeitet an einer abendfüllenden Oper »Danton« nach Büchners Drama »Dantons Tod«. Die Oper wird bei Schott in Mainz erscheinen.

Von *Francesco Malipieros* neuer Oper »*Torneo Notturno*« wurde die deutsche Bühnenbearbeitung von H. F. Redlich fertiggestellt. Das Werk erscheint unter dem Namen »*Komödie des Todes*« (Sieben dramatische Nachtmusiken) im Verlag von Bote & Bock, Berlin.

*A. Paschtschenkos* groteske Oper »*Zar Maximilian*«, die unter Einflüssen von Rimskij-Korssakoff (»Goldenes Hähnchen«) und Strawinskij entstanden ist, erlebte in Leningrad einen großen Erfolg.

*Ludwig Roselius'* neue Oper, zu der der Komponist das Buch selbst geschrieben hat, führt den Titel »*Lady Godiva*«.

*

An neuen russischen Opern, sämtlich revolutionären Charakters, werden folgende genannt: »Die erste Kavalleriedivision« von *Protopopoff*, »1905« von *Popowinkia*, »Front und Hinterfront« von *Borodinskij*, »Zehn Tage« von *Kortschmareff*, »Der Stahlreifen« von *Liatoschinskij*. Auch die Titel der neu angekündigten Balletts klingen nicht weniger revolutionär: »Spartakus« und »Die Berge marschieren«. Einer neuen Fassung mit sowjetrussischem Einschlag wurden unterzogen: *Dargomyschkijs* »Der steinerne Gast« und *Rimskij-Korssakoffs* »Zar Saltan«.

## BEARBEITUNGEN ALTER OPERN

Unter Benutzung *Reinhard Keiserscher* Melodien hat *Benno Bardi* eine heitere Oper »Der tolle Kapellmeister« geschaffen. Das Werk wird in Königsberg gegeben werden.

*Richard Strauß* hat soeben die vollständige Neubearbeitung von *Mozarts* Oper »*Idomeneo*«, die er mit Lothar Wallerstein vorgenommen hat, vollendet. Das Werk erscheint im Verlag Heinrichshofen in Magdeburg. Den Bühnenvertrieb übernimmt die Firma Bote & Bock, Berlin. Die Uraufführung des Werkes findet in der Wiener Staatsoper unter Leitung von Richard Strauß statt.

## OPERNSPIELPLAN

BUENOS-AIRES: *Richard Strauß'* »Feuersnot« wird im Teatro Colon in italienischer Sprache aufgeführt werden.

CHICAGO: Die Direktion der Oper veröffentlicht ihr Programm: »Lohengrin«, »Meistersinger«, »Tannhäuser« und »Tristan und Isolde« in deutscher Sprache. Ebenfalls in deutscher Sprache »Fidelio«, »Tiefland« und »Rosenkavalier«.

DRESDEN: Die Staatsoper hat die Uraufführung von *Mark Lothars* Oper »*Lord Spleen*« auf den 11. November festgesetzt.

Aus Anlaß des bevorstehenden 100. Geburtstages von *Edmund Kretschmer* wird im *Dresdner Gewerbehaus* seine Oper »*Die Folkunger*« unter der Leitung von *Pembaur* aufgeführt werden.

LÜTTICH: Das Theater Royal wird in dieser Spielzeit Wagners »*Parsifal*« herausbringen, der bisher in dieser Stadt noch nicht aufgeführt worden ist. Für dieses Werk interessiert sich ebenfalls das *Grand-Theater* in *Bordeaux*, das außerdem noch in dieser Saison den »*Don Juan*« und »*Carneval*« *Schumanns* als Ballett (!) von deutschen Werken herausbringen wird.

MAILAND: *Verdis* »Lombardi« wird die Eröffnungsvorstellung dieser Winterspielzeit sein. Die Regie soll Lothar Wallerstein übertragen werden. Es ist eine große Neuinszenierung geplant; nicht weniger als 400 Mitwirkende werden beschäftigt werden.

NEAPEL: Vorgesehen sind die »Meistersinger«, »Salome«, »Hänsel und Gretel«, »Die Perlenfischer«, »Luise«, »Fra Diavolo«. Als Erstaufführungen: *Respighis* »Versunkene Glocke« und *Wolf-Ferraris* »La vedova scaltra«.

ROM: Als Uraufführungen wurden Wolf-Ferraris »La vedova scaltra« und *Mario Persicos* »Gezähmte Widerspenstige« angekündigt. Vorgesehen sind ferner »Figaros Hochzeit«, »Rosenkavalier«, »Götterdämmerung«, »Fausts Verdammung« und »Sadko« (Rimskij-Korssakoff).

*

*Hindemiths Oper »Neues vom Tage«* ist in der *neuen Fassung* für die diesjährige Spielzeit angekündigt in *Braunschweig, Breslau, Mannheim, Hagen, Stettin, Münster* und *Königsberg*.

Die unter der musikalischen Leitung von *Max von Schillings* stehende Grand German Opera Company hat ihr Programm für die *Tournée in Amerika* festgelegt. Die Reise geht über New York, Washington, Chicago nach San Franzisko, wo 20 Städte besucht werden. Der Spielplan sieht vor: »Ring des Nibelungen«, »Tristan und Isolde«, »Fliegender Holländer« sowie »Don Juan« und »Tiefland«.

Die für den 30. Oktober bestimmte Uraufführung der Oper »*Die geliebte Stimme*« des tschechischen Komponisten *Weinberger* wurde von der Bayerischen Staatsoper *vorläufig abgesetzt*. Es schien offenbar unmöglich, die neue Oper Weinbergers als erste Uraufführung der Bayerischen Staatsoper herauszubringen, so lange man nicht in Prag den unerhörten Hetzereien und Verstößen gegen das Deutschtum Einhalt geboten hat.

## NEUE WERKE FÜR DEN KONZERTSAAL

*Arnold Ebel* vollendete ein Werk für Männerchor, Baritonsolo und Orchester, einen *Freiheitsgesang*, op. 40 nach einer Hymne von Hölderlin.

*Paul Groß'* »*Sinfonia brevis*«, op. 23, kommt innerhalb der Sinfoniekonzerte im Landestheater zu Stuttgart zur Uraufführung.

*Hugo Herrmann* hat ein neues Werk für Männerchor und Kammerorchester (oder Klavier) vollendet, das den Titel »*Chorburlesken im Zoo*« trägt und auf Texte von *Ringelnatz* geschrieben ist. Die Uraufführung findet in Mannheim statt.

*Arthur Honegger* arbeitet an einem neuen Chorwerk nach einem Text von *René Bizet*. Es stellt den Einzelmenschen im Kampf gegen die auf ihn einstürmenden und ihn in seiner Unabhängigkeit bedrohenden Mächte dar. Das sechsteilige, für Chor, Soli und Orchester geschriebene Werk wird seine Uraufführung in Solothurn am 3. Mai 1931 erleben.

*Paul Hindemiths* neues Klavierkonzert wird Michael Taube, am Klavier Edwin Fischer, im Rahmen seiner Kammerkonzerte aus der Taufe heben.

*Willy Kehrer* hat eine Burleske, betitelt »Oratorium scholasticum« geschaffen. Text von Rich. Fischer. Ausführende: Chor mit Tenorsolo, kleines Orchester, Sprecher und Sprechchor.

*Willem Kes*, der Begründer des Amsterdamer Konzertgebouw-Orchesters, hat ein Werk geschaffen, das in *Koblenz* zur Uraufführung gelangen soll: eine Umarbeitung der *C-dur-Klaviersonate* von *Brahms* für großes Orchester, womit Kes einer vom Meister selbst vor 50 Jahren empfangenen Anregung nachgekommen ist.

*Jón Leifs'* »Island-Kantate« gelangt bei der Islandfeier der Greifswalder Universität zur Uraufführung.

*Lorenzo Perosi* hat neben kammermusikalischen Werken ein neues Oratorium vollendet, das die Legende von *Joseph in Ägypten* behandelt.

*Hans F. Redlich* beendete ein neues Werk für Bariton und 5 Instrumente: »*Slovakische Lieder*« (op. 10), das demnächst zur Uraufführung gelangt.

*Schostokowitschs* Sinfonie »*Der erste Mai*« fand in Leningrad bei der Uraufführung frenetischen Beifall.

*James Simon* brachte an seinem 50. Geburtstag (29. September) sein neues *Klavierkonzert* unter Scherchen in Königsberg zur Uraufführung.

*Wladimir Vogels* neue Komposition »*Zwei Etüden für Orchester*« erfuhr ihre Uraufführung durch Hermann Scherchen.

*Kurt von Wolfurts* neues Chorwerk für Männerchor und Blasinstrumente »*Landsknechtschoral*« wurde von *Fritz Busch* zur Uraufführung mit dem Dresdner Lehrergesangverein und den ersten Bläsern der Sächsischen Staatskapelle angenommen.

## KONZERTE

BERLIN: Am 15. und 16. November findet das *Heinrich Schütz-Fest* der »Neuen

Schütz-Gesellschaft« (Vorsitzende H. J. Moser, Berlin und O. Richter, Dresden) statt, das von der staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik veranstaltet wird. Vorgesehen sind ein Eröffnungskonzert mit weltlichen Werken von Schütz und J. H. Schein, eine katholische Vesper mit Werken der venezianischen Lehrer von Schütz, sowie Augustinus-Motetten des Meisters, ein Kirchenkonzert mit Schützschen Motetten, kleinen geistlichen Konzerten und ein Schlußabend mit Schützschen »Psalmen«.

BERLIN: Das *Philharmonische Orchester* veranstaltet in diesem Winter einen Zyklus mit auswärtigen Dirigenten. Eingeladen sind u. a. *Beecham*, *Mengelberg* und *Molinari*.

DRESDEN: Im Programm der zwölf Sinfonie-Konzerte der Staatskapelle unter Fritz Busch finden sich neben örtlichen Erstaufführungen nur zwei Kompositionen (von Gal und Kodaly), die hier ihre Uraufführung erleben.

DÜSSELDORF: *Hans Weisbach* wird die Symphonietta von *Hans Ebert* und eine Sinfonie von *Günther Raphael* zur Uraufführung bringen. Außerdem enthält das Programm des von ihm geleiteten Musikvereins: die Ouvertüre »Neues vom Tage« von *Hindemith*, Sinfonie für Blasinstrumente von *Strawinskij* und das Requiem von *Windsperger*.

GÖRLITZ: In der Zeit vom 19. bis 24. Mai 1931 findet unter Leitung von Furtwängler und Dohrn das *21. Schlesische Musikfest* statt.

HAMBURG: In der Philharmonie (Karl Muck und Eugen Papst) gelangen u. a. zur Aufführung: Mahler: Zweite Sinfonie und »Das Lied von der Erde«, Bruckner: 6. und 7. Sinfonie, Strauß: Sinfonia domestica und »Aus Italien«, Graener: »Die Flöte von Sanssouci« (zum ersten Male), Pillney: »Divertimento für Klavier und Kammerorchester« (zum ersten Male), Pfitzner: »Das dunkle Reich« (zum ersten Male).

HAMBURG: Der *90. Psalm*, das neueste große Werk von *Kurt Thomas*, erlebte am 28. Oktober unter Alfred Sittard seine *Uraufführung*.

KARLSRUHE: *Anton Rudolphs* Liederspiel »*Rosy Mimosy*«, in den weiblichen Hauptrollen von Käte Bolz und Waltrudis Seidensticker vorbildlich dargestellt, fand einmütigsten Beifall.

KOBE (Japan): *Armin Knabs* Kantate »Mariä Geburt« für Alt, Frauenchor und



Orchester wurde von der Takaradzuka Symphonie Society durch ausschließlich japanische Kräfte unter Leitung von Josef Laska aufgeführt.

KÖNIGSBERG: Von *Felix Woyrsch*, seit über 40 Jahren in Altona als Dirigent der Volkskonzerte, der Altonaer Singakademie und des Kirchenchors erfolgreich tätig, als Komponist wertvoller Oratorien hochangegesehen, der am 8. Oktober seinen 70. Geburtstag feierte, wird das Oratorium »*Der Totentanz*« vom Lehrer-Gesangverein aufgeführt werden.

LEIPZIG: *Waldemar von Baußnerns* Chorwerk »*Das hohe Lied vom Leben und Sterben*« gelangt durch den Riedel-Verein zur Erstaufführung.

Die *I. Sinfonie* von *Bernhard Sekles* wird von *Bruno Walter* im Gewandhauskonzert am 6. November aus der Taufe gehoben.

Im Winterhalbjahr 1930/31 werden zwölf Abonnementskonzerte in der Leipziger Alberthalle stattfinden, die von der Mirag gleichzeitig übertragen werden. Sechs dieser Konzerte dirigiert *Karl Schuricht*, in die anderen teilen sich als Dirigenten Ottorino Resphigi, Günther Ramin, Max Ludwig und Alfred Szendrei.

LEIPZIG: Die Uraufführung der »*Kleinen Lustspiel-Suite*« für Orchester von *Hermann Wunsch* findet unter Szendrei statt und wird durch den Leipziger Sender übertragen. Das Werk ist bei Ernst Eulenburg, Leipzig, erschienen.

MAGDEBURG: Am Totensonntag findet auch hier eine Aufführung der »*Adventskantate*« von *Otto Besch* statt.

MÜNSTER: Der Musikverein gibt sein Programm bekannt. Erstaufführung von *Raphael*, »Variationen über ein schottisches Volkslied«. Die holländische Cellistin Judith Bokor bringt zwei Kompositionen als Erst-

aufführung zum Vortrag. Das Cäcilienfest verheißt Haydns »Schöpfung«, Beethovens »Meeresstille und glückliche Fahrt« und seinen »Liederkreis an die ferne Geliebte«, Mozarts »Jubilate« und Orchesterwerke von Cherubini und Reger.

Das musikwissenschaftliche Seminar plant einen *Händel-Zyklus* in vier Abenden.

NEW YORK: *Erich Kleibers* erste Orchesterkonzerte fanden ungewöhnliche Anerkennung.

PARIS: Von deutschen Künstlern treten hier auf: Elmendorff, Hoeßlin, Horenstein, Cl. Krauß, Schalk, Alwin, Scherchen, Mengelberg, das Dresdner Streichquartett und das Berliner Gesangsquartett.

REMSCHEID: Die Zahl der Abonnementskonzerte unter *Felix Oberborbeck* ist auf sechs festgesetzt. Das Programm berücksichtigt nur klassische und romantische Literatur. Daneben gibt es kammermusikalische Veranstaltungen, Hausmusikabende, Jugendkonzerte, Chorgesangsabende in bunter Fülle und mit reichhaltigstem Programm.

SCHWERIN: Es werden wieder *sechs Orchester-Konzerte* stattfinden, die eine Auslese des Besten, was Klassik, Romantik und neue Tonkunst hervorgebracht haben, bieten werden. Allererste solistische Kräfte, unter ihnen *Willy Burmester*, sind bereits gewonnen. Von Beethoven stehen die *Pastoralsinfonie* und die *Neunte* auf dem Programm, von Brahms die erste, von Bruckner die *dritte Sinfonie*. Ein *Mozartabend* wird drei Hauptwerke des Meisters bieten: die *g-moll*, die *Es-dur* und die *Jupiter-Sinfonie*. Als *Neuheiten* sind in Aussicht genommen: Die *Tanzsymphonie* von Reznicek, eine *Orchester-Partita* über drei Kirchenlieder von *Waltershausen*, die Suite *Comedietta* von Graener, weiter die *Uraufführung* einer großen *Kantate* von Robert Alfred Kirchner. Unter Chorwerken wird erneut das hier lange nicht gehörte *Requiem* von Verdi erscheinen.

SOLOTHURN: *Weingartners* 6. Sinfonie »La Tragica« bringt hier Erich Schild zur Aufführung.

STOCKHOLM: Die Berliner Singakademie unter Führung von Georg Schumann hat mit ihren Choraufführungen von Beethovens »Missa« und Händels »Israel in Ägypten« außerordentlichen Beifall geerntet, der ihr auch in *Oslo*, *Gotenburg* und *Kopenhagen* treu blieb.

WINTERTHUR: Die 14 Abonnementskonzerte weisen ein erlesenes Programm auf. Neben Scherchen haben Jochum, Burren, Wolters, Strawinskij, Schoeck, Fritz Busch die Leitung inne.

WIEN: *Monteverdis* Oper »*Orfeo*« in der Bearbeitung von *Carl Orff*, die bereits in Mannheim und München zur Aufführung gelangte, wird unter Rob. Heger mit dem Konzertverein eine konzertmäßige Aufführung erleben.

## TAGESCHRONIK

Dem *Beethoven-Haus* in *Bonn* ist von *Wilhelmine Rau* in Mannheim, der letzten noch lebenden Großnichte *Anton Schindlers*, der Nachlaß dieses Adlatus Beethovens gestiftet worden. In dieser Stiftung befinden sich 52 autographische Seiten aus Beethovens Konversationsheften.

*Wagners erste Lohengrin-Partitur* ist dem Stadtgeschichtlichen Museum in Königsberg geschenkt worden; sie ist unter *Richard Wagners* Leitung von einem seiner Schüler für den lithographischen Umdruck geschrieben worden. Die Partitur mit ihrem an *Franz Liszt* gerichteten Vorwort existiert nur noch in wenigen Exemplaren.

Das *Richard-Wagner-Museum* in *Bayreuth*, das in diesem Sommer durch Hinzunahme neuer Räume des Bayreuther Neuen Schlosses erweitert wurde, hat jetzt wertvolle Bereicherungen erfahren. Dem Museum wurden jetzt *80 Bühnenmodelle* überwiesen, die eine erschöpfende Darstellung der »Geschichte des Bayreuther Bühnenbildes« ermöglichen. Außerdem hat das Museum zahlreiche persönliche Andenken an den Meister, so dessen gesamte Garderobe aus den letzten Venediger Wochen, die allein zwei große Glasschränke füllen, erhalten.

*Gustav Mahlers Geburtshaus*, das sich in Kalischt (Böhmen) befindet, wird als Mahler-Museum ausgebaut werden.

In *Geising i. E.* wurde dieser Tage am Geburtshause *Johann Schelles* eine Gedenktafel enthüllt. Schelle, 1648 geboren und 1701 in Leipzig gestorben, war einer der bedeutendsten Thomaskantoren vor Bach und einer der besten protestantischen Komponisten der Epoche zwischen Heinrich Schütz und Bach. Die Weihe der Tafel vollzog der Schelle-Biograph *Friedrich Graupner*, Berlin, ein früherer Präfekt des Dresdener Kreuzchors.

Die Verhandlungen der *Wiener Staatsoper*, zur besseren Ausnutzung des Solisten-Ensembles ein zweites Operntheater anzugliedern, sind erneut aufgenommen worden. Der letzte

Vorschlag, der auch von Krauß unterstützt wird, geht dahin, in dem der Verwaltung der Staatlichen Schauspielhäuser unterstellten *Akademietheater* künftighin auch Opernvorstellungen zu veranstalten.

In *London* ist man an dem künftigen Schicksal der *Covent-Garden-Oper* interessiert. Die neueste Lesart spricht davon, daß die öffentliche Zum-Verkauf-Stellung des Operngrundstückes nur eine Finte ist, um die wirklichen Ziele des Syndikats, das die Opernvorstellungen veranstaltet, zu verschleiern. Bekanntlich hat dieses Syndikat unlängst in einer Erklärung die feste Zusage gegeben, noch 1931 und 1932 Gastvorstellungen europäischer Operntruppen zu veranstalten. Jetzt ist die berühmte Oper in ein *Tonfilmkino* umgewandelt worden, und zwar ist der Pachtpreis, den eine englische Kinogesellschaft für das Gebäude geboten hat, genau viermal so hoch als der jetzt vom Opern-Syndikat bezahlte.

Die *Schubert-Company* eröffnet im Februar 1931 in *London* eine *deutsch-italienische* Oper, deren Spielzeit alljährlich drei Monate dauert.

Die *Leningrader* Staatliche Philharmonie hat beschlossen, vor den Sinfoniekonzerten die in Betracht kommende Zuhörerschaft der Konzerte durch eine Gruppe von *Lektoren* in den Fabriken und Werken mit den bevorstehenden Programmen der Konzerte bekanntzumachen und die breitesten Schichten zum Hören und Verstehen der Sinfoniemusik vorzubereiten.

»*The Musical Found Society of Philadelphia*« (Office 400 Chestnut Street) hat einen Preis von 1000 Dollars für die Schaffung eines Werkes für Solo-Streichquartett und Orchester ausgesetzt. Schlußtermin der Einsendung ist der 31. Dezember 1931.

*Leo Liepmannssohns* Antiquariat, Berlin, versendet seinen 60. Versteigerungskatalog, der wieder eine erstaunliche Fülle wertvollster Handschriften aufweist. Die Namen aller großen Musiker sind vertreten. Wichtigste Autographe von Brahms, Mendelssohn, Mozart, Wagner. Mehrere schöne Faksimiles schmücken den stattlichen Band. Versteigerung am 21. und 22. November.

*Die Gymnastikschule Medau*, Berlin, stellte im Bachsaal ihre Zöglinge vor. »Bewegung und Musik« hieß der zusammenfassende Begriff der Veranstaltung. Die führenden Blätter waren einig in der hohen Anerkennung des Gebotenen.



*F. Max Anton*, der städtische Generalmusikdirektor in Bonn, wurde in den Ruhestand versetzt, und zwar aus Gesundheitsrücksichten, die ihm das Dirigieren nicht gestatten.

*Arnold Ebel* wurde an Stelle Wilhelm Klattes als außerordentlicher Lehrer an die *Staatliche Akademie für Kirchen- und Schulmusik* in Berlin berufen.

Die Berliner Stimmbildnerin *Mary Hahn* feierte jüngst die Wiederkehr des Tages, an dem sie vor 40 Jahren in Rostock mit der Wiedergabe des »Fidelio« ihre Opernsängerinnenlaufbahn begann. Bis 1898, wo sie sich auf einige Jahre von der Bühne zurückzog, vertrat sie an deutschen Opernbühnen das Fach der jugendlichen und hochdramatischen Sängerin. 1917 verabschiedete sie sich von der Bühne und gründete das »Berliner Frauenterzett« und die »Neue Opernschule«; als Stimmbildnerin für Rede und Gesang hat sie u. a. auch an der Schauspielschule des Deutschen Theaters vielen Talenten den Weg zur Wirksamkeit am Theater und im Konzert geebnet.

Auf dem Kongreß der »Internationalen Gesellschaft für Lagopädie und Phoniatrie« in Prag sprach die Stimmbildnerin *Willi Kewitsch*-Berlin über »Stimmbehandlung durch Luftmassage« und zeigte praktisch deren günstige Wirkung an den Oberklassen der dortigen deutschen Lehrerbildungs-Anstalt.

*Paul Hindemith* hat mit *Julius Wolfsthal* und *Emanuel Feuermann* eine neue Trio-Vereinigung gebildet. Hindemith selbst wird in dem Trio die Viola übernehmen.

*Adolf Kienzl* ist als Nachfolger *Paul Breisachs* an das *Mainzer Stadttheater* verpflichtet worden.

*Bruno Kittel*, der die Leitung des nach dem Tode von Siegfried Ochs verwaisten Hochschulchors und der entsprechenden Unterrichtsklasse innegehabt hatte, hat mit dem 1. Oktober seine Stellung an der Staatlichen Hochschule für Musik niedergelegt.

*Fritz Kitzinger* wurde als erster Kapellmeister nach Chemnitz verpflichtet.

*Ernst Knoch*, bisher Gastdirigent des *Philadelphia-Sinfonie-Orchesters*, ist für einen län-

geren Zyklus 1931 verpflichtet worden. Im Winter 1930/31 wird Knoch in Philadelphia und auf einer Gastspielreise durch die Vereinigten Staaten Wagner-Dramen und russische Werke zur Aufführung bringen.

*Paul Lohmann* und *Franziska Martienssen* haben diesen Sommer drei Kurse in Stimmbildung für Opern- und Konzertsänger in ihrem neuen Wohnsitz Potsdam gehalten, die besonders auch von seiten des Auslandes (Rumänien, Ungarn, Österreich, Polen, Dänemark, Schweden, Holland) stark besucht waren.

*Polyxene Mathéy* ist zur pianistischen Mitwirkung an einem Orchesterkonzert der »Sinfonischen Konzerte« nach Athen verpflichtet worden.

*Willem Mengelberg* wird demnächst die ständige Leitung des London Symphony Orchestra übernehmen, ohne darum seine Verbindung mit dem Concertgebouw Orchester in Amsterdam aufzugeben.

*Ida v. Scheele-Müller* konnte am 1. September 1930 auf ihre 25 jährige Tätigkeit als Altistin an der Staatsoper Berlin Unter den Linden zurückblicken.

*Alfred Schattmann* blickt in diesem Monat auf eine 25 jährige Tätigkeit als Musikkritiker zurück.

*Carl Schuricht* wird 1930/31 neben seiner ständigen Wiesbadener Konzerttätigkeit in London, Kopenhagen, Amsterdam (Concertgebouw), Frankfurt (Museum), Leipzig, Dresden, Hannover, Chemnitz und Scheveningen dirigieren.

*Harry Son*, einer der Begründer des Budapester Streichquartetts, hat die Leitung der Violoncello-Ausbildungsklasse am Klindworth Scharwenka-Konservatorium in Berlin übernommen.

*Anton Walter*, Violoncellist in Wien, ist zum etatsmäßigen außerordentlichen Professor an der Staatlichen Akademie der Tonkunst in *München* berufen worden.

Der Kammervirtuose und Lehrer für Kontrabaß an der Orchesterschule der Sächsischen Staatskapelle in Dresden, *Karl Witter*, ist zum Studienrat am Bayerischen Staatskonservatorium der Musik in *Würzburg* berufen worden.

## TODESNACHRICHTEN

*David Bromberger*, Musikpädagoge und Pianist, um Bremens musikalische Entwicklung verdient, † im 77. Lebensjahre.

*Hans Bußmeyer*, der von 1904 bis 1919 Direktor der Akademie der Tonkunst in München war, ist im Alter von 77 Jahren auf seinem Landsitz in Pöcking bei Starnberg gestorben. Er war Schüler von Liszt und hatte als Lehrer für Klavierspiel in München einen großen Namen.

*Riccardo Drigo*, Komponist und früherer Direktor der kaiserlichen Oper in Petersburg, † am 1. Oktober in Padua. Geboren 1846 in Padua, leitete er die Petersburger Oper von 1883 bis kurz vor dem Weltkrieg. Er schrieb die Opern »Don Pedro di Portogallo« (1868 Uraufführung Padua), »La moglie rapita« (1884 Petersburg), das Ballett »Le portebonheur« (1899 Mailand), das Singspiel »Il Garofano bianco« (1929 Padua). Außerdem Messa a tre Voci für Orgel und Orchester (1864, Dom Padua). *M. C.*

*Willem de Haan* † in Berlin zwei Tage nach seinem 81. Geburtstage. Er stammte aus Holland und hat seine Ausbildung in Rotterdam und auf dem Leipziger Konservatorium empfangen. Nach kurzem Wirken in Bingen hat er in Darmstadt als führender Kapellmeister des damaligen großherzoglichen Hoftheaters in fast vier Jahrzehnten eine erfolgreiche Tätigkeit entfaltet. Als Komponist ist de Haan mit großen Konzertchorwerken, mit den beiden Opern »Die Kaiserstochter« und »Die Inkasöhne«, ferner mit Liedern und Klavierwerken hervorgetreten.

Im D-Zug Wien—München erlag der erste Tenor des Düsseldorfer Stadttheaters, Kammersänger *Erich Hanfstängel*, einem Gehirnschlag.

---



**Verantwortlicher Schriftleiter: Bernhard Schuster, Berlin-Schöneberg, Hauptstraße 38**
mit Ausschluß des Beitrages »*Rundfunk*«, für den der Verfasser die Verantwortung trägt

Verantwortlich für den Anzeigenteil: Max Hesses Verlag, Berlin-Schöneberg

Druck: Frankenstein & Wagner, Leipzig

# 50 JAHRE MAX HESSE VERLAG

VON

PROF. DR. WILHELM ALTMANN-BERLIN

Am 7. Dezember sind es 50 Jahre, daß *Max Hesse* (geboren den 18. Februar 1858 in Sondershausen) in Leipzig, wo er Mitbesitzer der Buchdruckerei Hesse & Becker gewesen ist, unter seinem Namen eine Verlagsbuchhandlung gegründet hat. Wenn er sich dabei eine gewisse Beschränkung insofern auferlegte, daß er die Gebiete der Theologie, Rechtswissenschaft und Medizin von vornherein ausschloß, so stellte er sich doch ein weites Ziel: er wollte die schöne Literatur und die Pädagogik besonders pflegen, daneben aber auch die Freimaurerei, die Hauswirtschaft, ja selbst den damals noch sehr vernachlässigten Sport berücksichtigen. Da zur Pädagogik auch der Musikunterricht gehört, widmete er auch diesem besondere Aufmerksamkeit, und da war es ganz natürlich, daß er auch die Musikwissenschaft einbezog und auch Musikalien zu verlegen keinen Anstand nahm. Den Ehrgeiz aber hatte er nicht, eine führende Stellung unter den Verlegern in bezug auf Musikliteratur einzunehmen. Seine ersten musikalischen Veröffentlichungen gehören erst dem Jahre 1884 an. Es sind dies A. G. *Ritters* ungemein wichtiges, demnächst in einer Neubearbeitung durch Frotscher erscheinendes zweibändiges Werk »Zur Geschichte des Orgelspiels, vornehmlich des deutschen, im 14. bis zum Anfang des 18. Jahrhunderts«, der »Taschen-Kalender für Musikfreunde« auf das Jahr 1885, der aber nicht einschlug und daher nicht fortgesetzt wurde, und drei Bändchen einer gleichfalls nicht fortgeführten »Musikalischen Taschenbibliothek«, die, von Robert Wohlfahrt bearbeitet, Volks-, Studenten-, Tiroler- und Alpenlieder mit vollständigen Texten und leichter Klavierbegleitung brachten. Den Sammelwerken schenkte Max Hesse nämlich von vornherein seine besondere Liebe.

Als er 1886 den ersten Jahrgang seines sehr beifällig aufgenommenen und allmählich für alle Musiker und Musikfreunde unentbehrlich gewordenen »*Deutschen Musikerkalenders*« herausbrachte, glaubte er, ihn nicht bloß auf das Nachschlagematerial beschränken, sondern ihm noch eine wichtige Beilage geben zu müssen; er wählte dazu eine Biographie nebst Porträt des damals im Leipziger Musikleben eine besonders wichtige Rolle spielenden Karl Reinecke. Auch in der Folge gab er seinem Musikerkalender Biographien berühmter Musiker, oft in mehrfacher Anzahl und auch wissenschaftliche Abhandlungen bei. Es sei von diesen hier nur die wichtige Umfrage über die Zukunft der Musik in Jahrgang 1894 erwähnt, die von Moritz Moszkowski, S. Jadassohn, Ed. Hanslick, Heinr. Ehrlich, Max Bruch, Alex. Moszkowski, Hermann Kretzschmar, Oskar v. Hase, H. Gudehus, Arthur Seidl, Eugen d'Albert und Oskar Möricke beantwortet ist.

Besonders ersprießlich wurde für den Verlag, der 1886 ein allmählich auf acht Bändchen angewachsenes, für Musikfreunde bestimmtes Sammelwerk »Musikheroen der Neuzeit« (Schumann, Loewe, Hans v. Bülow, Brahms, Rubinstein, Liszt, Wagner, Gounod) begonnen hatte, die ein Jahr später eingegangene Verbindung mit dem damals in Hamburg wirkenden großen Musikgelehrten und Musikpädagogen *Hugo Riemann*, der, auch als er nach Wiesbaden übergesiedelt war und später während seiner langen Wirksamkeit an der Universität Leipzig (seit 1895), vorwiegend für den Verlag Hesse tätig gewesen ist. Er hatte für das Meyersche Konversations-Lexikon die musikalischen Artikel bearbeitet. Dessen Verleger veröffentlichte sie dann in Buchform unter dem Titel Riemanns »*Musiklexikon*«. Als davon 1887 eine dritte Auflage nötig wurde, wurde sie von Max Hesse für seinen Verlag übernommen. Ob er geahnt hat, daß dieses damals noch einen recht bescheidenen Umfang aufweisende Buch eine ungeheure Verbreitung finden und sich zu einer Enzyklopädie der Musikwissenschaft ausdehnen würde? Es liegt jetzt bekanntlich in elfter, zwei gewaltige Bände umfassender Auflage vor und ist in der ganzen Welt anerkannt.
Riemann schuf zunächst für die von Hesse beabsichtigten »*Illustrierten Katechismen*« die musikalischen. Er eröffnete 1888 die Serie mit dem Katechismus der Musikinstrumente, der jetzt in zehnter Auflage vorliegt. Um es schon hier zu sagen, der Titel dieses Hesseschen Sammelwerks ist später in »*Handbücher*« abgeändert worden, wie auch die ursprüngliche Form des Katechismus (Frage und Antwort) allmählich fallen gelassen worden ist. Es folgten noch 1888 zwei Bändchen Musikgeschichte (jetzt 9. Auflage), die Orgellehre (jetzt 6. Auflage), die allgemeine Musiklehre (9. Auflage) und der Katechismus des Klavierspiels (8. Auflage). Daran reihten sich 1889 zwei Bändchen Kompositions- oder Formenlehre (9. Auflage), der ungemein wichtige Katechismus des eigentlich erst von Riemann geschaffenen Musikdiktats oder der systematischen Gehörsbildung (8. Auflage), die Anleitung zum Generalbaßspiel oder Harmonieübungen am Klavier (7. Auflage), 1890 die praktische Anleitung zum mehrstimmigen Tonsatz unter dem Titel Harmonie- und Modulationslehre (11. Auflage), die Phrasierung (6. Auflage), die Grundlinien der Musik-Ästhetik (6. Auflage) und der erste Band der noch durch zwei weitere vervollständigten Fugenkomposition, bestehend in einer Analyse des Wohltemperierten Klaviers und der Kunst der Fuge von Bach (5. bzw. 3. Auflage). Im Jahre 1891 erschienen die Akustik (3. Auflage) und die Gesangskomposition (3. Auflage). Es folgten dann noch 1902 die Anleitung zum Instrumentieren oder Orchestrierung (5. Auflage) und die Anleitung zum Partiturspiel (4. Auflage). Als Ergänzung zu diesen auch heute noch immer sehr geschätzten Lehrbüchern, deren zeitgemäße Neubearbeitung vom Verlag in Aussicht genommen ist, schuf Riemann dann noch die tief gründliche außerhalb der

Serie der Handbücher erschienene »Geschichte der Musiktheorie im 9. bis 19. Jahrhundert« (1898, 2. Auflage 1921) und 1915 ff. für die Handbücher die »ästhetische und technische Analyse von Beethovens sämtlichen Klavier-Sonaten«.

Doch mit diesen Riemannschen Katechismen oder Handbüchern, die sehr bald das allgemeine Rüstzeug für jeden Musikstudenten bildeten, begnügte sich der Verlag keineswegs. Er ließ von *Rudolf Dannenberg* ein Werk über Gesangskunst 1889 schreiben, das jetzt in 6. Auflage vorliegt. *Carl Schröder* lieferte ihm den Katechismus des Dirigierens und Taktierens (1889, jetzt 9. Auflage), des Violinspiels (1889, jetzt 6. Auflage) und des Violoncellspiels (1890, jetzt 4. Auflage), *Hans Thauer* 1902 einen Katechismus des modernen Zitherspiels, *Wilhelm Stahl* 1903 eine geschichtliche Entwicklung der evangelischen Kirchenmusik, *Georg Winter* 1906 eine kurze Einführung in die Geschichte und das Wesen des deutschen Volkslieds, deren Neubearbeitung bald zu erwarten ist.

Mit Stolz konnte Max Hesse auf die stattliche Reihe seiner dem Musikunterricht gewidmeten Veröffentlichungen blicken, als er vorzeitig am 24. November 1907 aus dem Leben gerufen wurde. Ehe wir aber darauf eingehen, wie sein Nachfolger die vorhandene äußerst solide Grundlage weiter ausgebaut hat, muß noch etwas über den von diesem vorläufig nicht weiter gepflegten Musikalienverlag gesagt werden. Max Hesse hat sich auf Orchester- und Kammermusikwerke nicht eingelassen. Von reinen Instrumentalwerken bevorzugte er die Kompositionen für Orgel. Besonderes Glück hatte er mit dem dreiteiligen Werke »Der angehende Organist« von *Rudolf Palme*. Der erste zuerst 1884 erschienene Teil, der leichte und kurze Präludien in allen Tonarten zum Gebrauche beim Gottesdienst und für das Studium enthält und neuerdings wie auch die beiden anderen Teile den Titel »Theoretisch-praktische Orgelschule« trägt, hat es bis auf 19 Auflagen gebracht. Auch andere Orgelwerke Palmes fanden ständig Absatz. Hingegen erwies sich der Versuch, eine Serie kurzer Schulen für Orchesterinstrumente herauszubringen (1884), nicht recht lohnend, so daß auf die Weiterführung dieses Unternehmens verzichtet wurde. Wohl aber lohnte sich der Erwerb (1892) der damals schon in 11. Auflage vorliegenden »Preisklavierschule« von *Karl Urbach* (jetzt 54. Auflage), von dem auch noch andere Klavierunterrichtswerke, besonders das »Goldene Melodienbuch«, gut einschlugen. 1904 kam noch *Amadeo von der Hoyas* sehr wertvolles großes Werk »Die Grundlagen der Technik des Violinspiels« heraus. Das Hauptinteresse wendete Hesse der Gesangsmusik zu. Er wagte sich sogar an den Opernverlag, brachte u. a. 1888 die nachgelassene Oper *Flotows* »Die Musikanten« heraus und nahm sich auch einiger Opern des talentvollen *Alphonse Maurice* an, ohne freilich damit besonderes Glück zu haben. Sein Stolz waren die mancherlei *Chorliedersammlungen* für Kirche, Schule und Haus, die ihm besonders

der schon erwähnte *Rudolph Palme* geliefert hat, da sie eine ungemein große, auch heute noch wirksame Verbreitung gefunden haben. Es würde zu weit führen, sie alle hier aufzuzählen. Wer sich dafür interessiert oder auch noch andere Liederbücher, z. B. für Turner oder Turnfahrten haben will, der lasse sich den kleinen Hesseschen Verlagskatalog kommen. Er wird darin auch manches Chorwerk mit Orchester und manches beachtenswerte Lied für eine Singstimme mit Klavierbegleitung finden.

Nach dem Tode Hesses, der unvermählt starb, ging sein Anteil an der Druckerei Hesse & Becker an die anderen Teilhaber über; diese übernahmen auch die sehr rasch recht beliebt gewordenen Max Hesseschen Klassiker-Ausgaben und benutzten sie als Grundlage für eine neue Verlagsbuchhandlung. Den ganzen übrigen Verlag erhielt Hesses Erbin, die bekannte Klaviervirtuosin *Ella Pancera.* Im Jahre 1911 trat Dr. phil. *Johann Krill* (geboren 12. April 1884), der bis dahin im wesentlichen den französischen Unterricht an Gymnasien in Wien und Eger erteilt hatte, als Teilhaber ein. Seit 1. Januar 1927 ist er alleiniger Inhaber. Wie schon so mancher andere Gelehrte, arbeitete er sich sehr rasch in das Verlagsgeschäft ein; soweit dieses das Musikalische betraf, konnte er sich noch jahrelang auf den Rat *Hugo Riemanns* stützen; nach dessen Tode wählte er sich mit besonders glücklicher Hand einen sehr geschätzten musikalischen Sachverständigen zum Berater. Bei dem Aufschwung, den damals die Reichshauptstadt gerade auch auf dem Gebiet des Verlagsbuchhandels genommen hatte, hielt er es für gut, freilich erst im Jahre 1915, den Sitz der von ihm beibebaltenen Firma nach *Berlin* zu verlegen, die Auslieferung seiner Verlagswerke freilich in Leipzig zu lassen.

Eine seiner ersten Taten war ein Akt der Dankbarkeit gegen *Hugo Riemann,* dessen Lehrbücher und Lexikon, wie wir gesehen haben, die beste Absatzquelle für den Verlag bildeten. Er verlegte 1909 die stattliche *Festschrift,* die von Freunden und Schülern dem großen musikalischen Polyhistors zur Vollendung seines 60. Lebensjahres gewidmet wurde. Es waren in diesem Bande von 564 Seiten »Beiträge zur Ästhetik, Theorie und Geschichte der Musik« von 43 hervorragenden Musikgelehrten des In- und Auslandes vereinigt. Beigegeben war auch eine Bibliographie der zahllosen Aufsätze und der vielen Bücher des Gefeierten. Sodann widmete sich Professor Krill trotz der durch den Weltkrieg und seine Folgen hervorgetretenen wirtschaftlichen Not mit besonderer Liebe und auch mit besonderem Erfolg dem Ausbau der Musikliteratur innerhalb des Verlags. Bleiben wir zunächst bei den »musikalischen Handbüchern«, so sorgte er nicht bloß dafür, daß deren neue Auflagen in einem schmuckeren äußeren Gewande erschienen; er suchte aus eigener Initiative die Sammlung auch fortgesetzt zu erweitern. *Riemanns* schon erwähnte »Analysen der Beethovenschen Klaviersonaten« gehören schon zur Ära Krill. Es folgten *Edgar Istels* die deutschen Meister

von Gluck bis Wagner behandelndes »Opernbuch«, an das sich später als Ergänzung *Julius Kapps* »Die Oper der Gegenwart« anschloß, *Hugo Leichtentritts* »Analyse Chopinscher Klavierwerke« in zwei Bänden, *Justus Hermann Wetzels* bedauerlicherweise noch immer nicht abgeschlossene tiefgründliche »Analyse von Beethovens Violinsonaten«, *Jarosys* Aufsehen erregendes Werk über Paganinis Lehre unter dem Titel »Die Grundlagen des violinistischen Fingersatzes«, *Leonid Kreutzers* hochbedeutsames Buch über das »Wesen der Klaviertechnik«, das sehr lesenswerte Buch von *Curt Sachs* über die »modernen Musikinstrumente«, die ungemein anregende Sammlung der *Busonischen* Aufsätze unter dem Titel »Von der Einheit der Musik«, des Violinvirtuosen *Florizel von Reuters* »Führer durch die Violinmusik«, die vier für die Aufführungspraxis unentbehrlichen Bände »Der deutsche Gesangverein für gemischten Chor« von *Siegfried Ochs*, *Rudolf Hartmanns* den Gegenstand erstmalig behandelndes »Handbuch des Korrepetierens«, *Kurt Singers* »Berufskrankheiten der Musiker«, *mein* »Handbuch für Streichquartettspieler«, dessen abschließender 4. Band soeben in die Setzerei geht, *Alfred Guttmanns* »Wege und Ziele des Volksgesanges«, die »neue Instrumentation« von *Egon Wellesz* und noch manch anderes Werk, wie das »Bruckner«-Buch *Franz Gräflingers*, *August Halms* »Beethoven« und »Schubert, der Meister des Lieds« von *Paul Mies*.
Ganz besonders wichtige Werke brachte Professor Krill, dem die weitere Ausgestaltung des *Riemannschen* »Lexikons« durch *Alfred Einstein* gar nicht genug gedankt werden kann, außerhalb der »Handbücher« noch heraus. Da er erkannt hatte, daß die Musikwissenschaft durch *Ernst Kurth* ganz besonders gefördert würde, erwarb er dessen von den zünftigen Musikverlegern abgelehnte, jedoch bald größtes Aufsehen erregt habende Bücher »Grundlagen des linearen Kontrapunkts«, die der Bachforschung vor allem zugute kommen, und »Romantische Harmonik«, die von Wagners Tristan ausgeht, von dem bisherigen Verleger und hatte die Freude, daß er sehr bald davon nicht bloß eine zweite, sondern auch eine dritte Auflage herausbringen konnte. Er verlegte in der Folge (1925) *Kurths* zwei gewaltige Bände umfassendes, grundlegendes Werk über »Bruckner« und bringt jetzt eben eine aus der Tiefe schöpfende »Musikpsychologie« desselben Forschers heraus. Er hatte auch (1923) den Mut, die auf jahrelangen gründlichsten Forschungen beruhende, wegen ihres Umfangs von anderen Verlegern zurückgewiesene »Geschichte des Violinspiels« von *Andreas Moser* zu verlegen, konnte sie aber unter den damaligen wirtschaftlichen Verhältnissen nicht so ausstatten, wie er gewünscht hätte. Ein weiteres Wagnis, das er (1923) auf sich nahm, war die Drucklegung des umfangreichen, ganz neue Gesichtspunkte eröffnenden Werks von *Alfred Lorenz* »Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner«. Dem ersten, den Ring des Nibelungen behandelnden Band ist 1926 der zweite über Tristan und Isolde gefolgt; der dritte über die Meistersinger

von Nürnberg befindet sich zur Zeit im Druck. Von demselben Verfasser, der sich erst nach jahrelanger Tätigkeit als Opernkapellmeister der Wissenschaft gewidmet hat, wurde 1928 noch ein kleineres, jedoch ganz neue Wertungen bringendes Buch verlegt: »Abendländische Musikgeschichte im Rhythmus der Generationen«. Es sei daran erinnert, daß der Vater des Verfassers, der große Geschichtsforscher Ottokar Lorenz, die Generationenlehre schon aufgestellt hat. Als ein besonderes glückliches Ereignis des Jahres 1923 ist es noch zu buchen, daß es glückte, den zuletzt von Dr. Richard Stern verlegten »Allgemeinen deutschen Musik-Kalender« zu erwerben und mit dem Hesseschen zu verschmelzen. Diesen in jeder Weise zu vervollkommnen und direkt unentbehrlich zu machen, wurde nunmehr nicht bloß angestrebt, sondern auch wirklich erreicht; daß auf die wissenschaftliche Beilage verzichtet wurde, um Raum für Praktischeres zu gewinnen, war durchaus in der Ordnung. Sehr dankenswert war, daß 1926 eine völlige Umarbeitung des von dem Engländer *A. E. Hull* herausgegebenen Nachschlagewerks durch *Alfred Einstein* unter dem Titel »*Das neue Musiklexikon*« herausgebracht wurde. War bei diesem ein buchhändlerischer Erfolg ohne weiteres gewährleistet, so zeigte sich der Verlag wieder nur von ideellen Grundsätzen beeinflußt, als er in demselben Jahre mit der 752 Seiten starken »Angewandten Musikästhetik« von *Hans Mersmann* herauskam. Ein besseres Verkaufsobjekt ist jedenfalls desselben gelehrten Verfassers für den Unterricht bestimmte »Musiklehre«, die 1930 erschienen ist.

Das vorhergehende Jahr ist für die Entwicklung des Verlags Hesse das wichtigste. Es wurden nämlich die meisten der Musikbücher und auch die Zeitschrift »*Die Musik*« von der *Deutschen Verlagsanstalt* in Stuttgart erworben, die diese wertvollen Bestände 1922 durch die Verschmelzung mit der Firma *Schuster & Loeffler* gewonnen hatte. Den Lesern gerade der »Musik« braucht eigentlich nicht erst gesagt zu werden, welche Schätze sich darunter befinden, doch muß ich die grundlegenden Werke über Cherubini (Schemann), Händel (Leichtentritt), Mahler (Specht), Smetana (Rychnowsky), Richard Strauß (Steinitzer) zum mindesten erwähnen, auch die »Blätter der Berliner Staats- und städtischen Oper« nicht vergessen. Daß der Verlag gewillt ist, die übernommene große Sammlung von Musiker-Biographien noch weiter auszubauen, übrigens eventuell zu erneuern, bewies er soeben durch Einfügung des ersten wirklich erschöpfenden Werks über *Offenbach*, das wir *A. Henseler* verdanken. Auch die kürzlich erfolgte Übernahme der zweiten Auflage des von *Guido Adler* herausgegebenen zweibändigen, den neuesten Stand der Forschung festlegenden »*Handbuchs der Musikwissenschaft*« hat den Ruf des Verlags Hesse sehr gefördert. So steht er jetzt an der Spitze der Firmen, die Musikliteratur pflegen, denn er ist nicht nur Erwecker und Förderer, sondern Träger der Entwicklung des heutigen Schrifttums auf dem Musikgebiet im vorbildlichsten Sinne.

Er läßt sich übrigens auch keine Mühe verdrießen, um für seine Autoren zu wirken. Zur Propaganda stehen ihm vor allem der »*Deutsche Musikerkalender*« und die unter seiner Ägide zu neuem Glanz gekommene, sehr verbreitete Zeitschrift »*Die Musik*« zur Verfügung; dazu tritt in allernächster Zeit noch das »*Jahrbuch der Deutschen Musikorganisation*«, das Leo Kestenberg herausgibt.

Nach menschlichem Ermessen geht somit der Verlag Max Hesse, der außer der Musik auch noch andere Wissensgebiete betreut und auch durch volkstümliche Sammlungen verschiedener Art (»Gesundheitsbücher«, »Volkstumbücher«, »Anstandsbücher«, »Humorista« usw.) bekannt ist, aufs beste gerüstet in die zweite Hälfte seines ersten Jahrhunderts. Möge dem jetzigen Inhaber es vergönnt sein, sich in seinem Sohne einen würdigen Nachfolger zu erziehen, in dem die Autoren wie schon in ihm nicht bloß den Verleger, sondern auch den Freund zu schätzen wissen.

# DEUTSCHE WEIHNACHTSMUSIK

VON

RICHARD PETZOLDT-BERLIN

Als die Engel in jener heiligen Nacht den Hirten auf dem Felde erschienen und die frohe Botschaft vom Himmel sangen, entstand die erste Weihnachtsmusik. Dieses Bild der singenden Engel ist ein schönes Symbol für die Weihnachtsfeier im allgemeinen geworden. Denn kein anderes Fest ist so eng mit der Musik verbunden, wie gerade die Feier der Heiligen Nacht. Aus der jubelnden Freude der Völker heraus entstand eine Fülle köstlicher Musik, und auch heute noch ist dieser Born nicht versiegt. Auch wenn wir uns hauptsächlich darauf beschränken, die deutsche Weihnachtsmusik an unserm geistigen Auge vorüberziehen zu lassen, werden wir im Laufe der Jahrhunderte einer Vielgestaltigkeit der Formen und der Inhalte begegnen, deren einigendes Band nur der Zweck ist, den verkündeten Frieden freudevoll zu feiern.

In der musikalischen Literatur der Weihnachtsmusik lassen sich deutlich fünf Perioden unterscheiden: eine volkstümliche Schöpfung von Krippenliedern und Krippenspielen mit Musik, deren Urheber im Laufe der Jahrhunderte vergessen wurden, in der zweiten Periode schafft eine vorwiegend kirchliche Gebrauchskunst eine große Reihe höchst bedeutsamer Werke, deren Strom kräftig bis zum Ende des 18. Jahrhunderts fließt. Dann scheint es, als ob der klassische Mensch plötzlich im gestärkten Selbstbewußtsein sich überhaupt nicht mehr in die naiven Freuden des Weihnachtsgedankens einleben kann: eine merkwürdige Leere in der Zeit unserer Hochklassik.

In der Romantik erst beginnt der Quell wieder langsam zu fließen, eine neue, eben romantisch-mystisch zu nennende Betrachtungsart der Weihnachtsidee spornt die Musiker wieder zu neuen Schöpfungen, zunächst typischerweise in den Kleinformen der Hausmusik, an. Einer überhandnehmenden Versüßlichung und Niveausenkung setzt erst das harte Kriegserlebnis einen Damm, und wir stellen in der letzten, augenblicklichen Periode auch auf dem Gebiet der Weihnachtsmusik wie überall im Musikleben eine schroffe Ablehnung der alten Elemente und Fühlungnahme mit vergangenen Perioden fest, auf denen allein ein Neuschaffen für die Gegenwart möglich erscheint.
Bei dem Nebeneinander der Gattungen weihnachtlicher Musik würde eine an und für sich ja sehr lehrreiche Betrachtung im Querschnitt nur verwirrend wirken. Es wird sich für vorteilhafter erweisen, die in sich geschlossenen Gattungen nacheinander zu behandeln.
Das Haus ist eine bedeutsame Pflegestätte weihnachtlicher Musik. Der reiche Schatz alter Weihnachtslieder hat dort seine Wirkungsstätte. Es ist dankbar zu begrüßen, wenn durch praktische Neuausgaben die Möglichkeiten gegeben sind, diese Urquellen volkshaften Musizierens wieder zu erschließen. Ich möchte hier vor allem neben einer von *Friedländer* herausgegebenen, kürzer gehaltenen Sammlung das »Weinachtsalbum« von Friedrich *Wiedermann* nennen, das in gediegenem Satze eine reiche Auswahl der schönsten Weihnachtsmelodien birgt. Eine Sonderaufgabe löst ein von Karl *Budde* herausgegebenes Werk, »Das Alte Deutsche Weihnachtslied«, das in ungemein reizvollem und herben Klaviersatz von Arnold *Mendelssohn* eine Fülle der bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts entstandenen Lieder enthält. Die in der verdienstvollen *Reimann*schen Sammlung »Das deutsche geistliche Lied« vertretenen Weihnachtslieder findet man gesammelt als »14 alte deutsche Weihnachtsgesänge« in ihrem prächtigen Satze. Für außerordentlich bedeutend halte ich ein paar vom Kunstwart-Verlag herausgegebene Hefte »Deutsche Weihnacht«, die in einer ganz ausgezeichneten Bearbeitung von Georg *Winter* eine Reihe wunderschöner, teilweise ganz vergessener Volkslieder aus Franken, Schlesien und den Alpen umschließen. Die von H. J. *Moser* herausgegebene Sammlung »Alte Meister des deutschen Liedes« enthält neben einem sehr schönen Weihnachtslied von J. W. *Franck* auch *Schubarts* eigene Komposition seines lieblichen Wiegenliedes »Schlaf wohl, du Himmelsknabe du«, das gewöhnlich auf eine andere Weise gesungen wird. (Es existiert übrigens auch eine Vertonung dieses Liedes von Richard *Strauß* aus seinen Jugendjahren, die seinerzeit als op. 1 gedruckt wurde. Heute ist ein anderes Werk mit dieser Opuszahl bezeichnet). Rechnen die bisher genannten Sammlungen vorzüglich mit Klavierbegleitung (zum Teil auch Orgel oder Harmonium), so ist ein von Ernst *Dahlke* herausgegebenes Heftchen »Weihnachten« auf den häuslichen Gesang mit Lautenbegleitung gestellt.

# Marienlied aus der Advenskantate

von

OTTO BESCH




sie - ben Jahr kein Laub ge-tra-gen, Ky - rie E-lei - son; was
pp
Ob.
p dolce
Fag.
Hr.
trug Ma - ri - a un-ter ih-rem Her-zen, ein klei-nes Kind-lein
Fl.
pp
l.H.
oh - ne Schmerzen, das trug Ma-ri - a un - ter ih-rem Her - zen, Je-sus und Ma -
8va
p
ri - a, da hab'n die Dor - nen Ro - - - senge - tra-gen, Ky-rie E -
molto dim. e rit.
Knabenstimmen: sehr zart
Es ist ein Ros' ent-
Holzbl.
Harfe
molto dim. e rit.


lei son Ky - rie E - lei - son, Ky - rie E - lei - son, als das Kindlein durch den
sprun - gen, aus ei - ner Wur - zel zart. Wie uns die Al - ten sun - gen, von
p
Wald ge - tra - gen, da ha - ben die
f
Jes - se kam die Art. Und hat ein Blüm - lein bracht.
Fl.
Klar.
p Hr.
Ob.
Klar.
f
Dor - nen Ro - sen ge - tra - gen, Je - sus und Ma - ri - a
Mit - ten im kal - ten Win - ter, wohl zu der hal - ben Nacht.
Vl.
p
pp
Harpa


Fl.
pp
p
Harpa
Klar.
r.H.
l.H.
Str.
p
Ma -
ri - a durch ein Dorn - wald ging,
Fl.
pp
p
poco rit.
Ky - rie E - lei - son, Ky - rie E - lei - son.
Harpa
pp
poco rit.
dolce
dim.
ppp

Das neuere Kunstlied stellt dann mit Peter *Cornelius'* Zyklus »Weihnachtslieder« op. 8 einen Prototyp auf. Auf diese in jedem musikalischen Hause heimischen Lieder braucht wohl kaum näher eingegangen zu werden. Einige der geistlichen Lieder Hugo *Wolfs* atmen weihnachtliche Stimmung, *Humperdinck* schrieb ein paar stimmungsvolle Weihnachtslieder und *Regers* op. 76, 12 »Mariä Wiegenlied« hat sich einen ständigen Platz als Weihnachtslied erobert. (Ein ohne Opuszahl erschienenes Weihnachtslied »Ehre sei Gott in der Höhe« ist weniger geglückt). Das schöne Weihnachtslied Theodor Storms »Vom Himmel in die tiefsten Klüfte« ist in einer geschmackvollen Vertonung von Wilhelm *Berger* sehr populär geworden. Von Martin *Frey* seien neben der »Weihnachtsmusik« op. 38, einem für häusliche Musikpflege durchaus geeigneten kantatenhaften Gebilde für eine Singstimme, Violine (oder Flöte) und Klavier, die recht hübschen »5 neuen Weihnachtslieder« op. 41 erwähnt. Unter den jüngsten Erscheinungen ragen die »Weihnachtlichen Gesänge nach süddeutschen Dialektdichtungen« von Otto *Jochum* hervor, von denen besonders das letzte durch feinfühlige Harmonik besticht. Als Sololied mit Klavierbegleitung eingerichtet erschien ferner ein anziehendes »Schlaflied fürs Christkind« von Heinrich Kaspar *Schmid.* Die wichtigste Neuerscheinung ist indessen der Zyklus »Weihnachtslieder« von Richard *Trunk* (op. 61). Zwar ist dieser Liederreihe textlich nicht dieselbe Einheitlichkeit der Weihnachtslieder von Cornelius eigen, da der Komponist Gedichte verschiedener Verfasser benutzt hat. Vielleicht ist aber gerade diese Buntheit der Anschauungen ein Vorzug dieses Liederheftes geworden. Musikalisch gehören die Lieder unstreitig zu den besten Erzeugnissen Trunks. Allerdings sind sie vorwiegend Konzertlieder, doch auch als Hausmusik in einem etwas anspruchsvolleren Genre durchaus gut denkbar. Am wertvollsten erscheinen mir die ersten beiden Lieder (»Advent« von Adolf Holst und »Weihnachten« von Albert Sergel) und die ansprechende Vertonung des Heineschen »Die heiligen drei Könige«. Auch das letzte der Lieder (»Christbaum« von Ada Christen) sei besonders genannt. Wie immer bei Trunk zeichnen sich auch diese Lieder durch sympathische und ausdrucksvolle Melodik und durch gewählte Harmonik aus, die feinsinnig verarbeitete moderne Einflüsse verrät. (In letzterer Beziehung vor allem beachtenswert Anfang und letzter Teil des Liedes »Maria«).

Die weihnachtliche Klaviermusik erstickte in den letzten Jahrzehnten unter einem Wust übelster Machwerke, deren Verbreitung sich nur langsam durch Geschmackskultivierung (Einfluß der Schule u. ä.) eindämmen lassen wird. Es muß allerdings zugegeben werden, daß gerade auf diesem Gebiet merkwürdig wenig gute kraft- und stimmungsvolle Werke an den Tag gekommen sind. Um so mehr müßte eine sorgsame Pflege der wirklich empfehlenswerten Werke einsetzen. Als bedeutendster Markstein erscheint mir eine Sammlung »Klassische Weihnachtsstücke« (herausgegeben von

*Stahl)*. Dieses Heft enthält 22 wertvolle Stücke aus alter und neuer Zeit. Besonders hervorzuheben sind daraus ein paar prächtige, ursprünglich für Orgel geschriebene Choralphantasien von *Buxtehude*, *Pachelbel* und *Walther*, die klar dartun, daß man trotz oder vielmehr gerade durch Verwendung eines Weihnachtschoral-Cantusfirmus gediegene und eigenpersönliche Musik schaffen kann. Der Herausgeber hat es sogar verstanden, für die spärliche Weihnachtsliteratur der hochklassischen Zeit Beispiele herauszufinden und bietet z. B. von *Mozart* einige der entzückenden Variationen über »Ah, dirai-je vous, maman«, das als Kinderlied »Morgen kommt der Weihnachtsmann« volkstümlich geworden ist. Die Beispiele der romantischen Zeit entstammen Sammlungen, die im Original zumeist kaum noch bekannt sein dürften und somit dankbar zu begrüßen sind. Es handelt sich da neben den allbekannten Miniaturen aus *Schumanns* »Album für die Jugend« um zwei Stücke aus »Der Kinder Christabend« von Niels *Gade* op. 36, um Beispiele aus *Raffs* acht Klavierstücken »Aus der Adventszeit« (op. 216), von denen besonders ein »Gloria« in äolischer Tonart noch heute zu gefallen vermag, und aus *Liszts* »Weihnachtsbaum«, einer Sammlung, die in leichterer Spielart geschrieben (sie ist Liszts Enkelin Daniela gewidmet) vor allem in den ersten beiden Heften manches prächtige Stück birgt. Daß aber auch große Meister zuweilen straucheln, zeigt z. B. *Regers* süßlicher »Weihnachtstraum« op. 17, 9. Auch F. E. *Kochs* Paraphrase »Heilige Nacht« op. 36 unterscheidet sich nur durch geistreiche Einzelheiten von einer nur zu gut bekannten Literatur. In eine ähnliche Linie gehört ein »Weihnachtsmärchen« von Rudolf *Dost* (op. 8). Recht hübsch ist dagegen das »Weihnachtsalbum« von Paul *Zilcher*, muntere Stücke in Schumannscher Art, die getrost im Unterricht Verwendung finden mögen; von drei Stücken »O selige Weihnachtszeit« von Paul *Gläser* erscheint besonders das frische zweite Stück (»Auf dem Christmarkt«) für diesen Zweck geeignet. Ein Werk auf einsam hoher Warte: *Busonis* »Sonatina in diem nativitatis Christi«, ein Beweis für Weihnachtsmusik aus wahrhaft weihnachtlicher Stimmung heraus.

Eine dankenswerte Tat ist die von Arnold *Schering* besorgte Neuherausgabe alter Weihnachtskonzerte. Wir finden in der Sammlung »Perlen alter Kammermusik« geradezu köstliche Stücke weihnachtlicher Musik, vor allem dazu geschaffen, Weihnachtsfeiern von Schulen, Konservatorien usw. zu zieren. Das bekannteste dieser Werke ist wohl Archangelo *Corellis* Concerto grosso Nr. 8 »fatto per la notte di natale« (1712) mit dem berückend schönen Pastoralsatz (auch einzeln erschienen, daneben in Bearbeitungen für Violine und Klavier von Schering, für Klavier allein von Walter Niemann und in der bereits genannten Sammlung »Klassische Weihnachtsstücke«). Auch die Weihnachtskonzerte von *Manfredini*, *Torelli* und *Locatelli*, das Weihnachtspastorale von Giuseppe *Valentini* und eine Sinfonia pastorale von *Tartini* bieten für die genannten Zwecke hervorragendes Material. Es

versteht sich, daß die lieblichen Pastoralmusiken aus *Bachs* »Weihnachtsoratorium« und *Händels* »Messias« in mehreren Ausgaben einzeln vorhanden sind. Eine Weihnachts-Sinfonie von G. M. *Schiassi* (gest. 1754) in einer Neuausgabe von W. Upmeyer und aus älterer Zeit Michael *Altenburgs* (1584—1640) »Drei Intraden zu Advent und Weihnachten« (Neuausgabe von A. Egidi) vermehren glücklich den Bestand weihnachtlicher Festmusik.
Aus dem reichen Schatz älterer weihnachtlicher a cappella-Musik ist nur ein Bruchteil wieder bekannt. Von *Palestrina* seien vier Weihnachts-Offertorien (herausgegeben von Bäuerle) und vier Weihnachtsmotetten genannt. Leider sind diese vom Herausgeber in den heute geradezu unverständlichen Chiavetten belassen worden und daher für den praktischen Gebrauch nicht recht benutzbar. Von *Lasso* erschien neu ein »Hodie apparuit« (für dreistimmigen Männerchor), von *Victoria* ein sechsstimmiger Chor »Pastores loquebantur ad invicem«. Manches schöne Stück weihnachtlicher Musik findet sich im reichen Schaffen Heinrich *Schütz*' (besonders in der »Geistlichen Chormusik«). Dankenswert ist ein Sonderabdruck der »Weihnachtslieder zu vier Stimmen« von Michael *Praetorius* aus der von Friedrich *Blume* besorgten Gesamtausgabe. Neben dem noch heute allgemein in Praetorius' Satze gesungenen »Es ist ein Reis entsprungen«, vielleicht der schönsten jemals erfundenen Weihnachtsweise, finden wir da eine Menge Lieder in dem wunderbar herben Satze Praetorius' und zwei fremde Sätze unbekannter Meister, deren Schönheiten aber schon damals Praetorius bewogen, sie in seiner »Musae Sioniae« aufzunehmen. Schon in kleiner Besetzung sind diese Chöre leicht singbar und von tiefster Wirkung. Interessant ist eine Gegenüberstellung dieser Sätze mit Melchior *Vulpius*' »Von der Geburt Jesu Christi«, Sätzen, die der Herausgeber Reinhold Heyden dem 1605 erschienenen »Ein schön geistlich Gesangbuch« des Weimarer Kantors entnommen hat. Auch eine Wiedererweckung dieser rhythmisch interessanten und vor allem harmonisch kraftvollen Sätze ist zu begrüßen. Eine große Auswahl alter Weihnachtslieder in klassischen a cappella-Sätzen von *Walther*, *Forster*, *Praetorius*, *Calvisius*, *Gumpelzhaimer*, *Eccard* u. a. enthalten die beiden Sammlungen »Nun singet und seid froh« und »Alte deutsche Weihnachtsgesänge« (herausgegeben von W. Hensel). J. S. *Bach* hinterließ in der ersten Es-dur-Fassung seines Magnificat, das er ursprünglich in der Christmette aufführte, drei weihnachtliche Chorsätze, die zwischen den einzelnen Sätzen des Werkes durch einen besonderen kleinen Chor gesungen wurden. Merkwürdigerweise sind diese Sätze, von denen vor allem der ganz herrlich motettisch gefaßte Choral »Vom Himmel hoch« bestrickt, bis heute unbeachtet geblieben und erst kürzlich wieder der musikalischen Welt geschenkt worden. Der Herausgeber transponierte die Sätze sinngemäß, so daß sie in der heute einzig üblichen D-dur-Fassung des Magnificat wieder verwendet werden können. Sicher werden aber auch außerhalb des Magnificat

viele Chöre gern zu diesen Weihnachtssätzen Bachs greifen. Aus der Bachzeit sind dann noch von *Topf*, *Liebhold* und *Niedt*, heute ganz vergessenen Männern, drei Weihnachtsmotetten zu nennen, deren Neuherausgabe durch Hugo *Holle* man aber nur dankbar begrüßen kann. Diese Gebrauchsmusik im besten Sinne des Wortes verdient durchaus eine Neubelebung.

Welche Fülle geistlicher Weihnachtsmusik in früherer Zeit geschrieben und auch gebraucht wurde, läßt uns die anregende Schilderung ahnen, die H. J. Moser mit feinem dichterischen Einfühlungsvermögen von einer Weihnachtsfrühmette des Jahres 1659 in der Berliner Nicolaikirche entwirft. Orgelchoräle, Gemeinde- und Kantoreigesang wechseln in bunter Reihenfolge ab, dazwischen wird in »Concertenmanier« musiziert: die Musik ist einer der Hauptfaktoren des ganzen Festgottesdienstes.

Erst in der romantischen Zeit begegnen uns wieder beachtenswerte a cappella-Chöre für den weihnachtlichen Gottesdienst. Und doch ist unschwer die große Verarmung im musikalischen Teil der Weihnachtsandacht zu ahnen. Wie äußerlich wirken z. B. die vier Weihnachtsresponsorien von Carl *Loewe*. Wie hausbacken und pedantisch vertont Loewe die alten kernigen Lieder »Quem pastores laudavere« oder »In dulci jubilo«. Geradezu erhaben wirkt dagegen z. B. Felix *Mendelssohns* »Frohlocket, ihr Völker« aus den sechs Sprüchen op. 79 für achtstimmigen Doppelchor. Aus letzter Zeit wären als Gegenstück dazu etwa die ersten beiden Stücke der »16 feierlichen Offertorien« von H. K. *Schmid* zu nennen und für den evangelischen Kirchenchor die Weihnachtsmotette »Lobt Gott, ihr Christen« aus Arnold *Mendelssohns* op. 90. Eine sehr schöne Vertonung eines alten Weihnachtsgedichtes von Nachtenhöfer (1624—1685) bietet die »Weihnachts-Motette« op. 37 von Georg *Riemenschneider* unter feinsinniger Verwendung des Chorals »Vom Himmel hoch«. Von Emil *Weidenhagen* seien ein hübscher a cappella-Chor »Weihnacht« und ein begleitetes Chorlied »Weihnachtszeit« (op. 36) genannt, daneben vier lateinische Weihnachtsgesänge a cappella »Puer natus est« von Heinrich *Lemacher* op. 58. Die alte Weihnachtsweise »Vom Himmel hoch, ihr Engel kommt« veranlaßt Ad. *Schmidt-Bresten* zu einer geschickten Bearbeitung für Frauen- und Männerchor mit Streichern und Klavier. In ähnlicher Form, musikalisch jedoch viel reicher ausgeführt, ist die Weihnachtsmusik »Christ und die Welt« von Otto *Jochum* gehalten. Eine Reihe weihnachtlicher Chöre für Frauen- bzw. Kinderchor möge Erwähnung finden: »Jesus liegt in der Wiege« von Robert *Hernried* (op. 37b), »Schlaflied fürs Christkind«, von H. K. *Schmid* und von Henri *Marteau* zwei Weihnachtsgesänge op. 22, 5 und 6.

Auch in den kontrapunktisch ungemein interessant gesetzten Marienliedern von Arnim *Knab* findet sich manches schöne Weihnachtslied zu aparter Klangwirkung wiedererweckt. Hierher gehört auch eine sehr lebendige Weihnachtsmesse von Otto *Jochum* für dreistimmigen Frauenchor a cappella,

die unter feinfühliger Verwendung alter Weihnachtsweisen komponiert ist und eine empfindliche Lücke in der Literatur für Frauenchor ausfüllt. Auf Jugendchor mit Begleitung rechnet ein charaktervolles Weihnachtslied op. 22 von H. K. *Schmid* und die fünf Weihnachtslieder op. 58 von August *Reuß*, die sich sicher viele Freunde erwerben werden und von denen auch einige als Sololieder ihre tiefe Wirkung nicht verfehlen können. Kurt *Thomas* unternimmt in seiner »Kleinen Weihnachtsmusik zum Singen und Spielen« (op. 14c) ein interessantes formales Experiment.

Ehe wir zur Betrachtung der Weihnachtsoratorien und -kantaten und der Krippenspiele übergehen, sei noch kurz neben drei sehr schönen Pastoralen von Alfred *Grundmann* op. 7 für Orgel über Weihnachtschoräle ein wichtiges neues Orgelwerk von Arno *Landmann* besprochen: die »Choralphantasie« op. 13. Mit unerschöpflicher Phantasie schafft Landmann aus zeitgenössischem Klangempfinden heraus. In der Mitte des Werkes ist die (ins Belieben gestellte) Mitwirkung eines Frauenfernchors vorgesehen.

Als bisher einziges Werk des 17. Jahrhunderts, das die Weihnachtsgeschichte in oratorischer Form behandelt, kennen wir Heinrich *Schütz'* »Historia von der freuden- und gnadenreichen Geburt Jesu Christi« aus dem Jahre 1664. Bekannt sind die merkwürdigen Schicksale dieses Werkes, das zum größten Teil lange für verschollen galt und sich erst 1908 in Upsala wiederfand. (Man hätte es übrigens näher haben können: auch in der Bibliothek der Berliner Singakademie fand sich vor kurzem ein Exemplar des Oratoriums!) Heute ist das Werk wieder in praktischen Neuausgaben (von Schering und von A. Mendelssohn) allgemein zugänglich. Für die Lektion des Evangelisten verwandte Schütz eine seinerzeit als ganz neuartig empfundene Mischung zwischen altem Lektionston und der neuen italienischen Monodie. Die Lektion des Schriftwortes wird durch geschlossene Formen, die Schütz »Intermedien« nennt, unterbrochen, die mit zu den schönsten Erzeugnissen weihnachtlicher Musik gehören. Von weiterer Weihnachtsmusik des 17. Jahrhunderts sei zunächst ein schon 1619 komponiertes fünfstimmiges kraftvolles Stück »Hodie Christus natus est« von J. P. *Sweelingk* genannt, das in der Sammlung »Organum« wieder vorliegt. Eine »Aria« von Franz *Tunder* »Ein kleines Kindelein« für Solosopran mit Streichern und Orgel ist ein liebliches Stück. Von Thomas *Selle*, dem Hamburger Kantor, finden wir den Neudruck eines geistlichen Konzerts »O Jesulein«. Durch leichte Aufführbarkeit allein empfiehlt sich dieses schöne Werkchen von selbst. Ein Weihnachts-Konzert für Sopran mit Continuo aus der »Partitura sacra« von Ph. F. *Böddecker* (Straßburg 1651) ist als interessantes Beispiel für die frühe deutsche Solokantate zu werten. Die im Monodiestil gehaltene Dramatik des Werkes wird durch mehrere lyrische Einschiebungen des alten Wiegenliedes »Joseph, lieber Joseph mein« aufgelockert. Einer Wiedererweckung sind weiterhin zwei Weihnachtsfestmusiken des Darmstädter Hofkapellmeisters Wolfgang

Carl *Briegel* durchaus wert. Besonders schön ist die Musik für den zweiten Feiertag, die manche im Ausdruck auf Bach hinweisende Züge zeigt. Eine Kantate »Die heilige Nacht« von Joh. Rud. *Ahle* ist vom Herausgeber glücklich aus verschiedenen Werken Ahles zusammengestellt worden. Ein wunderschönes Stück weihnachtlicher Kirchenmusik stellt die Kantate »Willkommen, süßer Bräutigam« von Vincent *Lübeck* dar. Dieses herrliche Stück ist auch für Schulen mit Glück benutzbar und strahlt durch seinen inneren Reichtum weihnachtliche Stimmung in Ausführende und Zuhörer. Der Neudruck einer »Weihnachtskantate« von Joh. Samuel *Beyer* rechtfertigt sich durch die frische Musik, die der sonst ganz vergessene sächsische Kantor uns zu bieten hat. Noch nicht wieder erweckt wurde Johann *Matthesons* Oratorium »Die heilsame Geburt«, nach Scherings Forschungen die wichtigste Vorstufe zum *Bach*schen Weihnachts-Oratorium, ein Werk, in dem z. B. schon die typisch Bachsche Art der Choralbearbeitung (»Vom Himmel hoch« mit Zwischenspielen der Geigen und Trompeten) anzutreffen ist. Interessant ist übrigens ein Vergleich des Weihnachtsoratoriums von *Bach* mit dem 60 Jahre älteren *Schütz*schen. Die biblische Historie dient jetzt vorwiegend als Rahmen für eine Reihe religiöser Betrachtungen. Außer diesem Werk, der Zusammenstellung von sechs einzelnen Kantaten, gibt es von Bach noch eine Reihe einzelner Weihnachtskantaten. Ich erinnere nur an die schöne 110. (»Unser Mund sei voll Lachens«), an die liebliche 122. (»Das neugeborene Kindelein«) oder an die motettisch gearbeitete 121. Kantate (»Christum wir sollen loben schon«).

Das nachbachische Geschlecht empfindet Weihnachten ganz anders. Wir nennen es heute das »empfindsame«, in den Gattungen des Oratoriums und der Kantate breitet sich das idyllische Element aus. Als gefeiertste weihnachtliche Dichtung der Zeit galt Ramlers »Die Hirten an der Krippe«, die zahlreiche, heute vergessene Vertonungen (u. a. von *Telemann*, *Agricola*, *Türk* und *Reichhardt)* erfuhr. Daneben waren G. A. *Homilius*' »Die Freude der Hirten über die Geburt Jesu« und das vom Bückeburger *Bach* komponierte Herdersche »biblische Gemälde«: »Die Kindheit Jesu« hochberühmt. Mit diesen und ähnlichen Werken flaut die Produktion dieser Gattungen weihnachtlicher Musik ab. Für das 19. Jahrhundert ist dann der als Oratorienkomponist heute nahezu vergessene Balladenmeister *Loewe* mit dem ersten Teil (»Advent und Weihnachten«) seiner im größten Maßstab angelegten »Festzeiten« zu nennen. Ist auf eine Wiederbelebung dieses Werkes kaum zu rechnen, so könnte dagegen dieser Versuch mit der sympathischen Kantate »Die heilige Nacht« von Niels *Gade* (op. 40) gemacht werden. Ein Werk sei an dieser Stelle eingefügt, das schon durch die Verwendung von nur Frauenchor mit Sopran- und Altsolo bemerkenswert ist und durch hübsche, wenn auch nicht weltbewegende Musik manchen Kreisen dankbares Material bietet: Carl *Reineckes* »Weihnachts-Kantate« op. 170.

Philipp *Wolfrums* »Weihnachtsmysterium« (1898) ist als gelungener Versuch anzusehen, die Form des französischen Mysteriums, der Kombination von Musik und Pantomime, für Deutschland umzuwerten. (Französische Vertreter hierfür: *Lesueur*, *Berlioz* mit »L'enfance du Christ«, dessen lieblich pastoral gehaltener zweiter Teil »Die Flucht nach Ägypten« noch heute zu entzücken vermag, *Saint-Saëns*, *Vidal*, *Massenet*. In ähnlicher Richtung auch *Liszts* lateinischer »Christus« und in England Alexander *Mackenzies* »Bethlehem« [1894]). Wolfrums Text ist teils den Evangelien, teils alten Weihnachtsliedern entnommen und durch eine altes Volksgut verwendende Musik unterbaut worden. Herbe kontrapunktische Arbeit schafft daneben die notwendige künstlerisch interessierende und befriedigende Sphäre.
Neben Friedrich *Kiels* »Stern Bethlehems« und Felix *Woyrschs* »Geburt Christi« sei dann *Herzogenbergs* Kirchenoratorium »Die Geburt Christi« (op. 90) genannt, ein ungemein sympathisches Werk, dessen Aufführung kleineren Chören noch heute durchaus anzuraten ist. In Hugo *Wolfs* »Christnacht« besticht vor allem die feine Behandlung des Instrumentalparts, besonders in der weihevollen Introduktion. *Regers* stimmungsvolle Choralkantate »Vom Himmel hoch«, ein Werk, das mit bescheidenen Mitteln außerordentliches auszudrücken vermag, dürfte allgemein gekannt und geliebt sein; eine ähnlich tiefe Wirkung geht von *Baußnerns* »Die Geburt Jesu« aus. Roderich von *Mojsisovics* vertont mit gemäßigt modernen Mitteln Matthias Claudius' »Weihnachtskantilene« und erzielt ein prächtiges Werk. Interessant ist der Vergleich dieser Komposition mit der Vertonung desselben Textes (als »Susaninne«) durch Walther *Hensel*, der von ganz anderen Gesichtspunkten an das Gedicht herantritt. Mit einem Schritt stehen wir plötzlich mitten im Lager der Erneuerer der Musik aus dem Geiste des Volksliedes und der Polyphonie heraus, und so entsteht durch dieses Werk eine Brücke zu den letzten Versuchen, das musikalische Krippenspiel unter den genannten Gesichtspunkten wiederzuerwecken. Nicht unbedingt szenische Darstellung verlangt Adolf *Sterns* »Ein Weihnachts-Singspiel nach alten Liedern«, ein polyphon reizvolles Stück, das in herbem Satze die alten vertrauten Weisen zu Gemeinschaftssingen und -spielen heranzieht. Große Wirkung ging von dem bedeutsamen Spiel »Christgeburt« von Ludwig *Weber* aus, das in glücklicher Weise Darstellung und Pantomime mit zeitgenössisch gebundener Volksliedpolyphonie verbindet. Aus einer großen Anzahl einfacherer Spiele seien ein paar Stichproben genannt. Von Bruno *Leipold* liegt mir das stimmungsvolle Krippenspiel »Ich weiß ein lieblich Engelspiel« (op. 221) vor, von Franz *Wagner* die Musik zum »Altdeutschen Christgeburtspiel« von Rudolf Grosch, die aus alten Volksweisen (als Einleitung dient sinnig Bachs Weichnachtspastoralmusik) für die genannten Zwecke geschickt zusammengestellt und bearbeitet ist. Sympathisch berührt Hans *Langs* Musik zum Krippenspiel von Alois Lang, die gleichfalls auf ge-

sundem Volksgut weiter baut. Einen Andersenschen Märchenstoff macht für ein Weihnachtsspiel »Christas Weihnacht« Frida *Balcke* nutzbar. Die Musik der Verfasserin ist kindlichem Empfinden und Aufführungsvermögen durchaus angepaßt, wenn auch stellenweise ein übergroßes Anleihebedürfnis (Tanz der Puppen!) hätte eingeschränkt werden sollen.
Kehren wir nach dieser Abschweifung noch einmal zur Betrachtung der nicht auf szenische Darstellung berechneten Chorwerke zurück. Von neueren Weihnachtsmessen für den katholischen Gottesdienst sind die von Franz *Krieg* und Christoph Lorenz *Kagerer* (op. 51) anzumerken, deren letztere durch sinnige Zitate von Choral- und Liedmotiven und durch reichere Harmonik überwiegt. Abgeschlossen sei diese gedrängte Übersicht über Weihnachtsmusik mit zwei äußerst bedeutenden Werken größten Stiles: den Weihnachtsoratorien von Hermann *Grabner* und Richard *Wetz*. Textlich ist beiden gemeinsam der Verzicht auf das Schriftwort, und zwar benutzt Grabner eine freie Dichtung von Margarete Weinhandl, die er trotz ihrer metrischen Gleichförmigkeit mit herrlicher Musik zu überfluten versteht. Wetz stellt sich für sein Werk dagegen einen klug disponierten Text aus alten Weihnachtsliedern zusammen, ohne indessen auch die alten Melodien zu verwenden. Es versteht sich, daß solch ein Experiment mit Glück nur ein melodisch begnadeter Meister unternehmen konnte, so daß dem Hörer das Fehlen der alten Weisen nicht bemerkbar wird. Wetz hat sich in diesem Werk seit dem »Requiem« noch mehr der zeitgenössischen Tonsprache angenähert, ohne aber seine blühende spätromantische Harmonik preiszugeben, so daß in diesem letzten großen Werk der Weihnachts-Oratorien-Gattung eine grandiose Synthese von Volksgut, einer prachtvollen, fest auf gesund gewachsenem Boden fußenden Tonsprache und von zeitgenössischem Empfinden erreicht ist, die so leicht nicht überboten werden dürfte.

# BRAHMS ALS PIANIST

VON

KONRAD HUSCHKE-WEIMAR

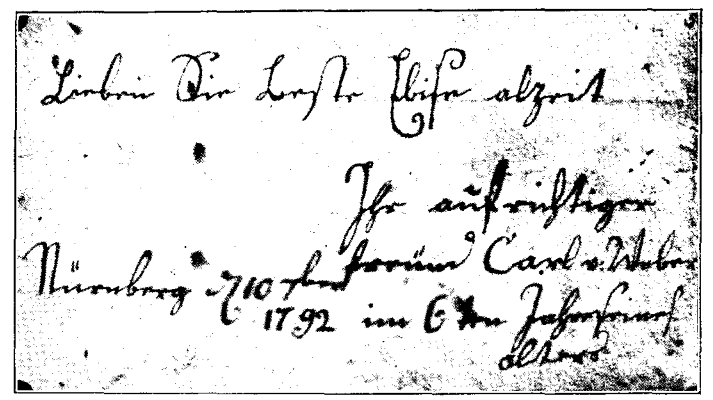
Brahms ist nicht allein als Tondichter, sondern ebenso als Pianist von vielen hart angefeindet und verketzert worden. Es ging ihm wie seinem Vorgänger Beethoven, der, während ihn die einen als den »Riesen« unter den Klavierspielern priesen, von andern wieder als Pianist überhaupt nicht ernst genommen wurde. Und doch war Brahms unter den Pianisten seiner Zeit, auch hier Beethoven nahe, einer der Größten und Edelsten.
Schumann hat in seinem berühmten Prophetenruf das Klavierspiel des erst Zwanzigjährigen bewundernd ein hochgeniales Spiel genannt, das aus dem Klavier ein Orchester von wehklagenden und jubelnden Stimmen mache.




TITELBLATT DES MANUSKRIPTES »DER FREISCHÜTZ«

ENTWURF ZUR EURYANTHE

Aus Julius Kapp: Carl Maria von Weber. Biographie. Verlag: Max Hesse, Berlin



Ihr aufrichtiger

Nürnberg d. 10 ten Freünd Carl v. Weber

1792 im 6 ten Jahr seines alters

STAMMBUCH-EINTRAGUNG DES SECHSJÄHRIGEN WEBER

Ältestes erhaltenes Schriftstück



WEBER ALS KIND

nach einer Zeichnung



EINE ZEICHNUNG WEBERS

aus der Kinderzeit



WEBER, EIN KONZERT IN LONDON DIRIGIEREND

Zeichnung von J. Hayter, 1826 Aus Julius Kapp: Carl Maria von Weber. Biographie. Verlag: Max Hesse, Berlin

Und in gleichem Erstaunen, nicht etwa nur von dem, was der junge Musiker spielte, sondern auch davor, wie er es spielte, stand Joachim, dessen warme Empfehlung ihn bei Schumanns einführte. Auch ihm schien der Pianist Brahms ein Genie von stärkster Eigenart. In seinem Spiel fand er ganz das intensive Feuer, die fatalistische Energie und Präzision des Rhythmus, die den großen Künstler prophezeiten. Ähnlich urteilte Clara Schumann, die doch als die Königin der Pianistinnen ihrer Zeit eine Spezialsachverständige ersten Ranges war. Sie rühmte schon, als sie ihn das erstemal hörte, sein eindrucksstarkes, phantasiereiches und inniges Spiel und, wie er mit der größten Leichtigkeit die größten Schwierigkeiten besiegt habe. Franz Wüllner aber, später der gefeierte Dirigent der Gürzenichkonzerte, wußte noch nach dem Tode des Meisters davon zu erzählen, wie feurig und hinreißend das Spiel des schlanken Jünglings, dem Energie und Geist aus den Augen blitzten, auf alle Musiker gewirkt habe, wenn er seine wildfantastische fis-moll-Sonate, die machtvolle in C-dur oder das schmerzlich ungestüme es-moll-Scherzo habe erklingen lassen. Auch andere Berufene sind, damals und später, mit heller Begeisterung für den Pianisten Brahms eingetreten, sie haben immer erneut den hohen Ernst, die Größe, Macht und Wucht und dann wieder die durchgeistigte Beseelung seines Spiels, die Energie seiner Rhythmik, die Tiefe seiner Auffassung, die beglückende Zartheit und den klingenden Gesang seiner Pianos — es war wie ein »Streicheln« des Klaviers — und seinen bei aller Kraft doch nicht harten Anschlag gepriesen. Vor allem hatte er die seltene Gabe, das Instrument wie Orchester oder Orgel erklingen zu lassen. Dazu kam sein weitgriffiger Satz, die große Entfernung zwischen Diskant und Baß und die ihm eigentümliche Oktavenverwendung. Man glaubte, wenn man ihn nicht sah, es werde, mit einer Tonfülle ohnegleichen, vierhändig gespielt. So erklärt sich auch das immer wiederkehrende, z. B. von Kretzschmar und Widmann ausgesprochene Wort vom »gewaltigen« Pianisten Brahms. Ja, Julius Epstein, seinerzeit Wiens erster Klavierspieler, ein Mozart- und Beethoveninterpret von Größe, war, als ihn Brahms nach seinem Eintreffen in Wien besuchte und ihm vorspielte, so hingerissen von dessen »unvergleichlichem, ganz genialem« Spiel, daß er noch lange danach bekannte, von keinem anderen vorher und nachher einen so tiefen, entschiedenen und charakteristischen Eindruck empfangen zu haben.

Und doch — in der großen Öffentlichkeit ist Brahms nur selten ein großer Erfolg gelungen. Man warf ihm sprödes, kühles, hölzernes, langweiliges Spiel vor, ja sogar Ausdrucksarmut und vor allem unzureichende Technik. Schon als er im Leipziger Gewandhaus 1859 sein von unerhörter Leidenschaft durchglühtes d-moll-Klavierkonzert spielte, wurde nicht nur das Werk, sondern auch sein Spiel als eine an Technik und Vortragskunst bei weitem nicht auf der Höhe berechtigter Anforderungen stehende Leistung unbarm-

herzig bekrittelt. Und so oder ähnlich ist es später noch oft gegangen. Der Hamburger Tondichter Hermann Grädener trat damals als öffentlicher Verteidiger für den so niederträchtig verlästerten Freund auf und rief einem der Hauptschimpfer zornbebend zu: »Hätten Sie gesagt, Brahms' Spiel ermangle dessen, was wir brillant (Sie sagen flott) zu nennen pflegen, und was doch eine Seite des Vortrags ist und eine berechtigte — ermangle dessen, weil die Keuschheit seines Spiels ihn vor allen Mitteln zurückbeben lasse, die über das Notwendige hinausgehen, und weil er aus Furcht, zuviel zu tun, zu wenig tue — vielleicht würden wir Ihnen recht geben. Ihm aber die Technik des heutigen Klavierspielers abzusprechen, heißt mehr als taub sein.«

Grädener hat damals schon das Wesentliche erkannt. Brahms, der grimmige Verächter des hohlen Klangs und leeren Scheins, ist nie ein Virtuos gewesen. Das elegante Spiel, das mit dem Klavier brilliert, und auch das berauschende Klavierlöwentum, etwa eines Rubinstein, lag ihm fern. Er war kein mähnenflatternder, mit perlenden Läufen den Flügel auf- und abtobender falscher Pathetiker und Schaumschläger. Er spielte nicht, um zu glänzen, sondern bemühte sich in all seiner herrlichen Schlichtheit und Wahrhaftigkeit, ein treues, eindrucksvolles Bild von dem Werk zu geben, das er vortrug. Ja unter seinen Händen lebte die Seele des Werkes unwiderstehlich fesselnd und in reinster Klarheit vor den Hörern auf. Die Spieler, die ihre Sonderart auf Kosten des Werkes, das sie vortrugen, geltend machten, waren ihm verhaßt. »Wenn ich etwas von Beethoven spiele«, hat er einmal gesagt, »so habe ich dem gegenüber gar keine Individualität, sondern bemühe mich, das Stück so gut wiederzugeben, wie es Beethoven vorgeschrieben hat, dann habe ich genug zu tun.« Ja meist versank er ganz und gar in der Musik, die er bot. Das Publikum beachtete er nicht, es interessierte ihn kaum. Ganz ohne Pose und Phrase, wie er im Leben war, so war auch sein Spielen. Er blieb in seiner Körperhaltung während des Vortrags fast immer ruhig, höchstens daß er sich bei besonders starker innerer Erregung bisweilen wie hingebend auf das Klavier neigte. Er warf die Hände nicht höher, als unbedingt nötig war, empor, schüttelte sich nicht »wie ein donnernder Kronide« und verzichtete darauf, durch »wilde Indianersprünge« die Augen auf sich zu lenken. Am liebsten wäre es ihm gewesen, schrieb einst ein Ironiker, wenn er, wie das Orchester in Bayreuth, ganz unsichtbar hätte gemacht werden können. Aber dafür hat bekanntlich das große Publikum kein Verständnis, es will von allem etwas sehen, das Hören kommt erst in zweiter Linie oder ist zum mindesten durch das Sehen stark bedingt. Als er 1878 in Leipzig gespielt hatte, schrieb Elisabeth von Herzogenberg, die glühende Brahminin, halb ärgerlich, halb belustigt an eine Wiener Freundin: »Über die Persönlichkeit von Brahms wird nach wie vor viel getratscht; er ist den Leuten nicht höflich, nicht flach und nicht weltläufig

genug; sie möchten lauter Hillers haben oder interessante Charakterköpfe wie Rubinstein. Sein Spiel im Konzert hat auch sehr mißfallen, und jeder Backfisch nimmt sich heraus, seine Technik zu kritisieren, genug, ich sage Dir, man hat Gelegenheit, seine Geduld zu üben.«

Rubinstein hatte nicht unrecht, als er schrieb: »Pour le salon il n'est pas assez grazieux, pour le salle de concert il n'est pas assez fougueux.« Auch Wohlwollende fanden seine Zurückhaltung oft zu weitgehend, er könnte, meinten sie, seine Fertigkeit, ohne dem Geiste des Tonwerks zu nahe zu treten, immerhin mit etwas virtuoserer Bravour an den Tag legen.

Diese Fertigkeit, seine Technik, war in Wirklichkeit ganz ungewöhnlich groß, und auch er hat, ebenso wie andere, die stolze, lachende Freude an der Bändigung des Mechanismus empfunden. Das bezeugte schon sein Lehrer Marxsen, der ihn durchaus zum Virtuosen bilden wollte und auch, als er seine hohen schöpferischen Fähigkeiten entdeckt hatte, noch sehr großen Wert auf die manuelle Geschicklichkeit des Schülers legte. Schon 1847, also mit erst 14 Jahren, wurde Brahms von ihm als Klaviereleve losgesprochen, und im 19. Jahre ging er, nach des bedeutenden Lehrmeisters klarem Urteil, in die Welt, nicht nur ausgerüstet mit umfassenden, gediegenen Kenntnissen, sondern auch befähigt, als Pianist den höchsten Anforderungen der Virtuosität zu genügen. Daneben war er von Marxsen mit Erfolg angehalten worden, große Musikstücke prima vista in alle möglichen Tonarten zu transponieren, um dadurch die Technik noch freier und unabhängiger zu gestalten. Er hat von dieser Kunst, namentlich als junger Meister, glänzende Beispiele gegeben.

Aber so, wie ihn nun einmal die Natur zurechtgeschnitzt hatte, benutzte er sehr bald seine technische Vollkommenheit nicht mehr, um das Publikum zu berücken und in Taumel zu versetzen, vielmehr nur, um mit seinen Fingern nach Möglichkeit das auszudrücken, was er mit dem Herzen empfand, und auch dies nur, soweit es das Wesen des Werks, das er spielte, duldete. Ja man hat wohl recht gehabt, als man schrieb, daß er für den Ehrgeiz des Virtuosen nur dort Verständnis bekundete, wo er sich, wie bei Bülow, Rubinstein oder Tausig, von einer hervorragenden geistigen Potenz zum Wettstreit herausgefordert fühlte. Die ihn — so Clara Schumann, Herzogenbergs, Billroth, Kalbeck, Brüll u. a. — zu guter Stunde, am liebsten unter vier Augen, an seinem eigenen oder einem ihm sonst genehmen Flügel hörten, fühlten, daß er jenen als Techniker gleichkam, ihnen aber an klarer Durchgeistigung und innerer Beseelung des Vortrags sehr oft den Rang ablief.

Unvergeßliches hat auch Richard Specht mit dem Pianisten Brahms erlebt, obwohl es ihm nur noch vergönnt war, den alten Brahms, dessen Technik schon gelitten hatte, zu hören. Meist eigene Werke, aber in diesem Kreise Allerverschiedenstes, spielte er ihm, und jedesmal machte sein Spiel ihm einen unauslöschlichen Eindruck. Bei zarten Stellen war der Anschlag

ganz besonders zauberhaft duftig und reich an Schattierungen. Die Technik hatte nichts Blendendes. Aber der ganze Mensch war in dem Spiel und das ganze Werk, das er spielte. Es war bei aller Verhaltenheit ein Singen und Wühlen, ein Lichtergleiten und Schattenhuschen, ein Lohen und Verglimmen, ein schamhaft männliches Fühlen und eine selbstvergessene romantische Leidenschaft in diesem Spiel, zart und heimlich, dann wieder brausend in hohem Flug, trunken von innerem Licht, wie es in solch persönlicher Art kaum je wieder dagewesen ist. Auch Specht bestätigt, daß Brahms eigentlich immer so spielte, als wenn er allein wäre, die Hörer vergaß, ganz in sich selbst versank und seine eigenen Schöpfungen wie entrückt in immer neuem Nachschaffen erlebte.

Außer seinen Klaviersachen und seiner Kammermusik war es namentlich das B-dur-Klavierkonzert, das er meisterhaft beherrschte. In ihm hat er bekanntlich dem Pianofortespiel ganz neue Möglichkeiten erschlossen. Das Lisztsche Panorganon schien neuerstanden, aber ohne Eingriff in die Mechanik des Klavierbaues. Für den Stümper ist das Konzert bekanntlich ein Noli me tangere, dem Meisterpianisten dagegen verbürgt es beseligenden Erfolg. So war es auch bei ihm selbst. Seine kurzen Finger erreichten in Sprüngen, was längere nicht zu umspannen vermochten, und lösten »das Massiv tönender Blöcke« in durchsichtiges Filigran auf. Die Fülle der Akkorde schien zuweilen die Hände zu sprengen, und doch entleerten sich diese plötzlich wieder in »blitzartiger Schleuderkraft«. Vielen wurde dies Konzert erst verständlich, ja zum Erlebnis, wenn sein Schöpfer es spielte, so Kalbeck in der Hauptprobe zur Breslauer Aufführung im Jahre 1874. Brahms wird zu ihr erwartet. Bernhard Scholz ist fort, ihn von der Bahn zu holen. Allgemeine Spannung. Plötzlich ein Fortissimo-Tusch des Orchesters. Hinter der langen Reckengestalt von Scholz kommt ein kleinerer, stämmiger, in seinen Bewegungen hastig rascher Mann. Den runden Filzhut hat er aus der lebhaft geröteten Stirn geschoben und geht eilig auf das Orchester zu, dem er, abwinkend, ein kurzes »Danke!« zuschnurrt. Dann zieht er den braunen Düffelüberrock aus, und es beginnt ein ganz gewaltiges Musizieren. Wie mit den Tatzen eines Bären schlägt er auf die Tasten des Flügels, aber doch ohne Härte und ohne einer einzigen Saite etwas zuleide zu tun. Dann wieder erklingt unter seinen Händen in zarter Schönheit das Pianissimo. Das Orchester aber ermuntert er immer von neuem mit Blicken und Winken seines seitwärts gewendeten massiven Kopfes. In seinem Gesicht arbeitet es schwer vor innerster Erregung. Seine Mienen erhalten durch die vorgeschobene, ein wenig herabgezogene Unterlippe wohl zuweilen einen etwas spöttischen Ausdruck. Aber die herrlichen, unendlich gütigen blauen Augen strafen sie Lügen, so oft es auch in ihnen wetterleuchtet. Und die ganze Persönlichkeit ist gleichsam in Kraft getaucht und mit genialem Fluidum geladen.

Wie bei den eigenen, so war Brahms auch bei den Werken anderer Großer

im Nachschaffen ein Ganzer. Fast alle Bach-, Beethoven-, Schubert- und Schumann-Klavierwerke hatte er im Kopf. Es kam wohl vor, daß er, ähnlich wie Beethoven, — auch bei Edwin Fischer, für mich dem größten der heutigen Pianisten, habe ich das, ohne Störung, empfunden — nicht völlig rein spielte und die Läufer nicht mit virtuosenhaft schillernder Glätte herausbrachte, denn er gehörte nicht zu denen, für die es das Wichtigste ist, »am Mechanischen zu tifteln und zu feilen«. Aber jedes Werk, das er brachte, erstand dafür so machtvoll gestaltet in all seiner Eigenart, so aus Geist und Seele seines Schöpfers heraus, daß man, wenn man kein nur äußerlich eingestellter bloßer Musik-Haarspalter war, die kleinen Schönheitsfehler, von der Hoheit der Gesamtleistung ergriffen, ganz vergaß.
Drei seiner gewaltigsten Repertoirestücke waren Schumanns C-dur-Phantasie, Bachs F-dur-Tokkata und Beethovens letzte Klaviersonate op. 111, die er mit solch plastischer Eindringlichkeit und erhabener Größe vortrug, daß man glaubte, sie sei neuerstanden. Mit besonderer Unermüdlichkeit spielte er Bach. Wie die Tokkata, so brachte er auch die Bachschen Orgel-Präludien und -Fugen mit seinen zehn Fingern auf dem Klavier fast besser und orgelmäßiger heraus als andere auf der Orgel mit Händen und Füßen. Und einer erstklassigen Klaviergröße wie Hans von Bülow, der von Anfang an schon die Klarheit, Präzision und Fülle des Tons bei ihm bewundert hatte, imponierte er mit der Herrlichkeit seines Bachspiels sogar darüber hinaus so gewaltig, daß er voller Bewunderung in die Worte ausbrach: »Vor solcher Konkurrenz streiche ich die Segel«.
Bei seiner erstaunlichen musikalischen Anpassungskunst war er auch ein Begleiter von Gottes Gnaden, so daß Max Klinger, der Hochmusikalische, sogar ins Fahrwasser des alten Epstein geriet, als er ihn hörte, und sich verschwor, daß dies Begleiten mit keinem andern auch nur entfernt zu vergleichen sei. Ebenso stand der Improvisator Brahms auf machtvoller Höhe. Hingerissen lauschten die Intimen, wenn er ihnen aus den Herrlichkeiten seiner Schöpferkraft in glänzendem Gestalten Auserlesenes spendete. Das ist vielfach bezeugt, wie auch »das gute obligate Brummen« dabei, mit dem ihn Elisabeth von Herzogenberg so gern frozzelte, jenes stöhnende äußere Zeichen starker innerer Erregung beim Spielen, das wir auch sonst bei Künstlern so manchesmal finden (unter den großen Pianisten der Neuzeit scheint mir Walter Gieseking ihm besonders zugetan). Die Jugend aber, und auch das Korps der Prominenten, ward völlig bezaubert durch des Meisters blühende Phantasien über Straußsche Walzer. Denn der geniale Glückspender Johann II. hatte es auch dem herben, versonnenen Norddeutschen angetan, er schien ihm der Inbegriff der reich beanlagten Wiener Natur, der man sich in voller Beseligung hingeben mußte, und wonnig sonnte er sich beim Phantasieren in seinen glitzernden Melodien.
Daß er, wie andere auch, beim Spielen gelegentlich von Stimmungen ab-

hängig war, und dann nicht so gut vortrug, wie man es von ihm erwarten konnte, ist selbstverständlich. Die ablehnenden Urteile Berufener, an denen es ja auch nicht fehlte, sind wohl zumeist auf solche Stunden schlechter Disposition zurückzuführen. Selbst Clara Schumann und Joachim, die sein Spiel an sich über alles liebten, wußten von solchen Stunden zu erzählen, wo er sogar seine eigenen Werke »maltraitierte«, oder sein Vortrag nur mehr ein »Schlagen, Stoßen und Grabbeln« war, das »entsetzlich« in ihre empfindlichen Ohren klang. Dazu kam die Abnahme seiner Technik, da er, bei seiner starken schöpferischen Tätigkeit, und daneben vielfach als Dirigent seiner Werke in Anspruch genommen, keine Lust und Zeit mehr zu langweiligen Handgelenks- und Fingerquälereien hatte, wie etwa stundenlangen Tonleitern oder den »höchstbelehrenden Grausamkeiten« der von ihm herausgegebenen 51 Klavierübungen, die er einst völlig beherrschte, während er andere, und nicht die schlechtesten, durch sie beinahe zur Verzweiflung brachte.

Er hat dann auch nur noch ganz selten öffentlich gespielt und lediglich eigene Werke. Ein professioneller Pianist ist er ja überhaupt nie gewesen. Als junger Feuerkopf nahm er wohl einen Anlauf dazu, aber die Abneigung gegen den ihm immer leerer erscheindenden bloßen Pianistenkult wurde mit jedem Jahre stärker in ihm. So hörte man ihn schließlich fast nur noch mit eigenen Werken und im letzten Jahrzehnt seines Lebens sogar fast nur noch im engeren Kreise. Aber unter den zum Pianistentum Berufenen war er doch ein Auserwählter, mag er in den Konzertsälen auch nur sehr umstrittene Siege erfochten haben. Denn der öffentliche Erfolg ist nicht ausschlaggebend für echte Größe.

# ERNST KURTHS »MUSIKPSYCHOLOGIE«

BESPROCHEN VON

ALFRED LORENZ-MÜNCHEN

Ein neues Buch*) von Ernst Kurth! Das hat nicht nötig, unter der Menge der sonstigen mehr oder weniger wichtigen literarischen Erscheinungen unserer Zeit mehr oder weniger gut »rezensiert« zu werden. Denn es ist an sich ein Ereignis im Kunstleben und muß daher in dieser Zeitschrift als solches an hervorragender Stelle behandelt werden.

Die vielen musikpsychologischen Erkenntnisse, die uns Kurth bisher in seinen drei größten Werken: »Grundlagen des linearen Kontrapunkts«*), »Romantische Harmonik«*) und »Bruckner«*) geschenkt hatte, bedurften einer systematischen Zusammenfassung. Diese liegt heute vor. Dort waren seine Anschauungen verstreut gegeben und an den Gipfelpunkten: Bach,

*) Max Hesses Verlag, Berlin.

Wagner, Bruckner entwickelt. Jetzt sind sie in möglichster Konzentration verallgemeinert, vom Sonderfall abstrahiert und zu einem System ausgebaut.
Die *Musikpsychologie* ist damit eine neue, junge Wissenschaft geworden, deren Richtlinien in dem so betitelten Buch festgelegt und wohl begründet sind. Denn wenn Riemann die verschiedenen Teile der Musikwissenschaft als fünf angegeben hat — »Akustik«, »Tonpsychologie«, »Musikästhetik«, »Fachlehre« und »Musikgeschichte« — so schiebt sich jetzt an dritter Stelle die »Musikpsychologie« ergänzend ein. Ergänzend, vielleicht sogar krönend: krönend für den, der in der Philosophie Schopenhauers einen Fortschritt gegenüber Kant erblickt. Kant hat uns ja gelehrt, daß die durch unsern Verstand faßbare Kausalreihe alles Weltgeschehens nur bis zu einer undurchdringlichen Wand führt, auf der das Wort »ignorabimus« steht. Diese Grenze wird mit Recht von aller »exakten« Wissenschaft anerkannt. Dennoch gelang es der Wissenschaft Schopenhauers, von der andern Seite her in das Geheimnis zu dringen, indem er, nicht den Weg der Kausalität, sondern den der Intuition gehend, in das Innere des Menschen horchte und den »Willen« als das »Ding an sich« erkannte, freilich gleich unerforschlich, unbeschreiblich und unfaßbar, wie das von Kant postulierte Etwas, aber doch wenigstens dunkel fühlbar und ebenso »gewiß«, wie die beweisbarste Kausalreihe. Analog, wenn auch nicht gleich, liegt die Sache beim Geheimnis der Musik. Der materialistische Weg zu ihrer Erkenntnis ist der der Ursachenreihe: Äußere Ursache der Schallerzeugung, des Tons, sein Weg durch das menschliche Gehör, durch die physiologischen Vorgänge bis ins Gehirn — Reiz — Empfindung — Wahrnehmung. Aber da kommt die große undurchdringliche Scheidewand: wie kann sich das alles in seelische Vorgänge, Bewußtsein, Vorstellung umwandeln? Kurth macht nun dasselbe wie Schopenhauer, ohne jedoch dessen Autorität, ja ohne überhaupt die Metaphysik als Voraussetzung seiner Lehren (vgl. S. 61 f.) in Anspruch zu nehmen: er horcht nach innen! Er erkennt das Wesen der Musik aus ihren inneren Strebungen, die nicht nur er in seiner beispiellosen Feinnervigkeit in sich erspürt, die vielmehr in den künstlerischen Offenbarungen unserer Genien klar zutage liegen, sofern man diese nur richtig zu lesen (besser gesagt: zu hören) versteht. Denn »in der Musik spiegelt sich überhaupt keine Außenwelt, sondern durch das Medium von Gehörserscheinungen ein innerer, psychischer Lebensvorgang.« (S. 61.) Dann: »Nicht die Klangreize bestimmen die Psyche, sondern diese fügt sich und ihrer Eigenart die Klangreize ein.« (S. 20.) »Musik hat sich niemals aus der Abfolge und Summierung äußerer Tonreize gebildet, sondern aus psychologischen Kraftvorgängen, die nur das klingende Material durchstreichen, sich in ihm darstellen.« (S. 21).
Wer das unwissenschaftlichen Okkultismus schilt, begeht einen Denkfehler. Okkultismus wäre es nur, wenn die betreffenden Beobachtungen sich in die von der materialistischen Seite her gewonnene Ursachenreihe einschieben

und diese damit fälschen würden. Das tun sie aber gar nicht, sie *beleuchten* nur die von jener Seite erkennbaren und begründbaren Tatsachen von der entgegengesetzten Seite und sie diese unmittelbar anschaulich werden.
Wer aber in den so gewonnenen Anschauungen Subjektivismus sieht, der sei darauf aufmerksam gemacht, daß auch die von tonpsychologischer Seite gewonnenen Erkenntnisse des Mittlers »Beurteilung« (vgl. Stumpf) nicht entraten können, wobei es unschwer zu entscheiden ist, ob man die in Laboratoriumsversuchen ausgesprochenen Beobachtungsurteile mittelbegabter Versuchspersonen oder die in lebendigen Kunstwerken niedergelegten, gleichsam *angewandten* Urteile genialer Meister höher bewerten soll.
So scheidet also Kurth gleich im ersten Kapitel treffend die bisherige Tonpsychologie von der neuen Musikpsychologie: »Dort bedeutet der Ton *Einbruch* ins Innere, hier *Ausbruch* aus dem Innern.« (S. 3.). Es ist gleich der echte Kurth, der die Probleme nicht einseitig ansieht, sondern sofort von zwei Seiten polar anpackt. Der Gedankengang des Buches ist logisch. Zunächst wird vom Tonphänomen zum Tonerlebnis geschritten, dieses als Komplexerscheinung erkannt. Wie prächtig berichtigt da Kurth gleich den Begriff der Musikalität, den man gemeiniglich im Unterscheidungsvermögen von Tonhöhen, im »feinen Gehör« erschöpft zu haben glaubt. Hingegen Kurth: »Musikalische Befähigung beruht nicht nur im Hören, sondern auch in der Fähigkeit, Gehörseindrücke als Träger gestaltender Kräfte aufzunehmen.« (S. 14.) Künstlerische Begabung sei »überhaupt ein Rätsel der Seele und nicht des Gehörs« (S. 38). Musik sei ja kein »Reflex von Physik und physiologischen Reizen«, vielmehr stände dem »Wechselspiel von Reiz und *Reaktion*«, den die Tonpsychologie behandle, »eine *Aktion*, das Walten jener psychischen Tätigkeit gegenüber, die erst ihrerseits den Reiz ergreift, ausprägt und umbildet« (S. 51). Wenn dann Kurth die Grenzen der Musikpsychologie gegen die andern Gebiete — einerseits der Musikwissenschaft, anderseits der Psychologie — folgerichtig absteckt, fällt der beherzigenswerte Satz: in der Musikpsychologie läge »zwar eine Betrachtungsweise, die der Tonpsychologie entgegendringt, aber *nicht um sie umzustoßen*, sondern um auch sie von anderer Seite her zu durchdringen, sich mit ihr zu ergänzen.« (S. 56.)
Der große II. Abschnitt ist dem Nachweis gewidmet, daß *Energie*, *Raum* und *Materie* die grundlegenden Phänomene seien, durch die die »Musik erst aus einem Gehörvorgang zu einer Welt des Hörens« wird (S. 20). Die Bedeutung der »*Bewegungsenergie*, in der sich das musikalische Erleben und Vorstellen entladet . . . ., die den Tonverlauf in sein eigentümliches Bild treibt und damit auch jeden seiner Töne durchwirkt«, ist jedem, der Kurths frühere Werke in sich aufgenommen hat, so vollständig vertraut, daß es unnötig ist, sie hier als die Hauptgrundlage jeden musikalischen Vorgangs rechtfertigen zu wollen. Das ist eine Erkenntnis von einer Wucht, wie sie

einer a priori-Anschauung eignet. Wer sich in diese energetischen Vorgänge der Musik hineingedacht hat, muß unbedingt Anhänger Kurths werden. Daneben gibt es viel Neues, dem man rückhaltslos zustimmen darf.
Die Kraft der *Raum*empfindung indessen scheint mir Kurth, wenn er auch stets betont, daß sie nicht bis zur visuellen Klarheit vordringt, vielleicht doch gegenüber der Zeitempfindung etwas zu überschätzen. Ich wenigstens kann nicht anders, als Musik — homophone Musik — rein zeitlich empfinden. Räumliche Vorstellungen — denen ja auch nach Kurth vor allem »Undeutlichkeit« anhaftet (S. 119) — schließe ich dabei fast ganz aus, sind doch die räumlichen Sprachbegriffe, die wir auch für die Zeit anwenden, da die Sprache eben keine passenden Ausdrücke hat, nur bildliche Behelfe. Der mögliche Einwand, daß zeitliches Fortschreiten überhaupt nur mittels des Gedächtnisses erkannt werden kann, ist nicht stichhaltig; denn auch eine visuelle Vorstellung kommt beispielsweise bei großen unübersehbaren Räumen ebenfalls nur mittels des Gedächtnisses zustande, indem man die Eindrücke von rechts und links, vorn und hinten, oben und unten, sich auch erst *merken* muß, bevor man den Gesamteindruck hat. Raumvorstellungen habe ich bei der Musik erst, wenn ich mehrere polyphone Stimmen nebeneinander verfolge, oder wenn ich einen Akkord mit dem Ohr in seine Bestandteile zerlege.
Die überstarke Betonung der Raumvorstellung wundert mich um so mehr, als Kurth auch das »zeitliche« Element vollkommen richtig würdigt und vor allem die rätselhafte Erscheinung des möglicherweise gleichzeitigen Hörens einer sonst nacheinander gespielten Tonfolge — die ich einmal ein »unbegreifliches metaphysisches Phänomen« genannt habe — scharfsinnig und vollkommen befriedigend zu erklären vermag (S. 95 ff., S. 253). Vielleicht könnte man die Äußerung (S. 134) »Es gibt eben nicht nur jenen anschaulichen Raum, der von außen ins musikalische Vorstellungsleben hereingezogen wird, es existiert auch ein Raum der inneren Gehörswelt als selbständiges musikpsychologisches Phänomen« eben auf eine Art Zeitempfindung deuten.
Der III. Abschnitt des Buches wird ausgefüllt durch die Begründung der *Harmonik*, jene glänzenden Lehrsätze von »kinetischer und potentieller Energie«, von den musikalischen Spannungsvorgängen, — Dissonanzspannung, Klangspannung, — Innendynamik, Baßbewegung, Farbenreflexen usw., — die uns aus den Darlegungen der »romantischen Harmonik« in Fleisch und Blut übergegangen sind. Das ist eine herrliche innere Begründung der Harmonielehre, welche Kurth durch diese Begriffe aus einer Technik in einen lebensvoll wachsenden Organismus umwandelt. Hineinhorchend in die geheimsten Falten des Innenlebens erkennt Kurth, daß der geniale Schöpfer

»sang, wie er mußt'
und wie er mußt', so konnt' er's«.

Und »das merkt« Kurth »ganz besonders«, daß durch dieses Müssen der Grundbau der Harmonik sich von selbst gestaltet und nicht durch Regeln zusammengeflickt wird. Die Auffassung der Harmonik ist der Glanzpunkt im System Kurths, dieses Urmusikers. Sie gilt auch für denjenigen, der auf dem Standpunkt Wagners und seines ästhetischen Ausdeuters Friedrich von Hausegger (»Musik als Ausdruck«) stehen bleibend die Gesamtkunst als die Mutter auch der Musik ansieht und damit den Einfluß des menschlichen Sprachtonfalls (Dichtkunst) auf die Melodie und den der Gebärde (Tanzkunst) auf den Rhythmus nicht so weit zurückschieben möchte, wie es Kurth tut. Denn die dritte, nach Wagner zwischen diesen Künsten stehende Kunst — die Tonkunst — ist eben in ihrer reinsten Einsamkeit und einsamsten Reinheit nichts weiter als — *Harmonie*. Zieht sie aber Melodie und Rhythmus aus den andern ihr dreieinig gesellten Künsten in ihren Bereich, dann übertragen sich von selbst alle aus der Harmonik geschöpften Erkenntnisse Kurths auch auf jene. Die Musik wird dann »absolut«. Nichts ist natürlicher, als daß dem Jammer und Jauchzer des Urmenschen die gleichen Energien innewohnen, wie den Melodien der absoluten Musik. Es ist daher für die Kurthsche Musikpsychologie belanglos, welche Kunstäußerung man als die ursprünglichere ansehen will.

Im IV. Abschnitt — »Erscheinungsform des Bewegungsverlaufs« — behandelt Kurth meisterhaft Form, Melodie und Rhythmus, wobei sich zeigt, daß sich seine Formanschauung gänzlich mit der meinen deckt. Denn auch ich will die Form keineswegs »statisch« aufgefaßt wissen, sie ist ein *dynamischer* Verlauf. »Das Motiv ist — als der kleinste geschlossene Bewegungszug zu definieren« (S. 280). Wenn man Motive also auch zur Erfassung des Baues aussondert, so darf damit doch niemals der »dynamische Zusammenhalt« zwischen ihnen aus dem Auge gelassen werden, der die »Teile in das Verhältnis von Spannung und Auslösung, oder in irgendeine der zahlreichen dynamischen Beziehungen bringt« (S. 285). Ungeheuer mannigfaltig können die Verläufe sein, die die Energien in den Musikstücken nehmen, so daß — wie in der Geschichte — die »Einmaligkeit« der Ereignisse feststeht. Dennoch darf man Ähnlichkeiten in allen — historischen oder musikalischen — Verläufen beobachten, wie ja auch die psychischen Vorgänge im Menschen oft typische Wege gehen. Es ist ein Glück für die Musikwissenschaft, daß es sowohl Geister gibt, die mehr das Typische dynamischer Energieverläufe im Auge haben, als auch solche, die auf ihre Verschiedenheit Gewicht legen. Auch dies ist von zwei Seiten zu betrachten. Richtig ist, daß nach der Vorarbeit, die die Typenerkenntnis leistet, jeder dynamische Verlauf noch einer eigentümlichen Deutung bedarf. Und diese kann einzig auf Grund der bedeutenden Einblicke erfolgen, die uns Kurth mit seiner großen Feinfühligkeit in diesem erhellenden Buche gibt.

*Ein* Wunsch wäre vielleicht für eine zweite Auflage auszusprechen, d. i.

daß die abstrakten Sätze öfter durch Hinweise auf praktische Musik erläutert werden mögen. Auf Seite 270, 271 und ein paar anderen ist man förmlich selig, wenn auf tatsächliche Musikstücke, die man im Kopf hat, hingewiesen wird. Freilich wäre bei diesem Verfahren — überall angewandt — der Umfang des Buches stärker angeschwollen, als es — wahrscheinlich im Hinblick auf die Not der deutschen Wirtschaft — rätlich schien. So wird es gut und angenehm sein, die riesige Fülle von Notenbeispielen, die in Kurths anderen Werken vorliegt, ergänzend zu Rate zu ziehen, wenn man sich nicht mit dem rein gedanklichen Vergnügen, das man an der Systematik dieses scharf durchdachten Buches empfindet, genügen lassen will.

# ABBAU DER BEWEGUNGSHEMMUNGEN

VON

AUGUST PESTALOZZI-BERLIN

Musikalisch-künstlerische Begabung und instrumentaltechnische Befähigung sind durchaus getrennte Eigenschaften. Körpergeschicklichkeit hat mit musikalischer Begabung oder gar mit dem Grade musikalischer Empfindungsfähigkeit nichts gemein. Mithin kann die Erlernung einer Instrumentaltechnik von musikalischen Dingen zum Teil gesondert, die Körpergeschicklichkeit getrennt vom Instrument ausgebildet und gefördert werden. Infolge der Verquickung musikalisch-künstlerischer und technischer Begabung kamen und kommen musikalisch Begabte, jedoch körperlich Ungeschickte bei ihrer Ausübung oft nicht zu ihrem künstlerischen Recht; auch beiderseitig Begabte werden oft dadurch verdorben, daß ihre technische Ausbildung in einseitigem Üben am Instrument besteht; ihre angeborenen Bewegungsfähigkeiten werden verschlechtert, aus anfänglich verhältnismäßig leichtem Gelingen wird mühselige Quälerei. Ihr günstiger »allgemeiner Reflextonus« geht verloren.

Wie merkwürdig, daß ausübende Musiker jahrzehntelang ihre Muskeln täglich viele Stunden beabsichtigt bewegen, ohne jemals zu ergründen, wie diese Bewegungen innerlich vor sich gehen, in welchem Zusammenhang sie stehen, was davon zweckmäßig, was unzweckmäßig ist, wobei sie immer nur auf die äußerlich wahrnehmbaren Gesamtbewegungen von Hand, Arm und Schulter und auf das Ergebnis achten! Warum bewegt sich der eine geschickt, der andere weniger geschickt? Weshalb führt der eine die gleiche beabsichtigte Bewegung anders aus als der andere? Das muß seine Gründe haben; es genügt nicht, einfach zu sagen: das liegt im Gehirn. Das Gehirn ist wohl die oberste Instanz über die Bewegungen der Skelettmuskeln, jedoch auf eine ganz andere Weise, als der Laie gemeinhin an-

nimmt. Die Bewegungsphysiologie muß zu Hilfe genommen werden. Ihr praktischer Nutzen ist ungeheuer; sie ist für den ausübenden Musiker ein unbedingt zu kennendes Grenzgebiet.

Vorhin wurde der Ausdruck »allgemeiner Reflextonus« gebraucht; was versteht der Physiologe unter diesem für die Instrumentaltechnik wichtigsten Begriff? Die Wissenschaft bezeichnet als Reflexbewegungen alle diejenigen Bewegungen, die das Rückenmark als selbständiges Zentralorgan, ohne Hilfe des Gehirns hervorbringt, die also ohne Beteiligung des Bewußtseins vor sich gehen. Man unterscheidet angeborene und erworbene Reflexe. Zu den ersten gehören z. B. die Bewegungen des Augenlides bei Berührung des Augapfels, die Muskelzusammenziehungen bei Husten und Niesen; zu den erworbenen die unzähligen Muskelzusammenziehungen, die wir von Kindheit an zur Ausführung beabsichtigter Gesamtbewegungen von Gliedmaßen, wie Stehen, Gehen usw. erlernt und erworben haben; Muskelkontraktionen also, die zum Teil vorerst bewußt waren, dann aber ganz ins Unbewußte untertauchten, ja die oft nicht mehr, selbst durch konzentrierteste Willensbetätigung, ins Bewußtsein zurückgerufen werden können; z. B. ist die Mitbewegung oder Anspannung des Daumens während seitlicher Bewegungen der anderen Finger der Hand mittels einfacher Willensbetätigung in den meisten Fällen nicht zu unterlassen. Alle diese Reflexvorgänge haben gemein, daß auf einen bestimmten äußeren oder inneren sensiblen Reiz mit zwangsläufiger Sicherheit eine bestimmte Bewegung eintritt. Das Gehirn vermag durch einfache Willensbetätigung bis zu einem gewissen Grade auf ihre Unterlassung einzuwirken, aber —, was für uns von wichtiger, zum Nachdenken anregender Bedeutung ist — »nur bis zu einem gewissen Grade«, der zur Erlangung einer Instrumentaltechnik mit ihren großen Anforderungen oft nicht ausreicht.

Als »allgemeinen Reflextonus« bezeichnet man nun die stets vorhandene, wenn auch variierende reflektorische Tätigkeit des Nervensystems, die die ganze Muskulatur dauernd dem Einfluß sensibler Erregungen unterwirft und damit den Körper in seiner jeweiligen Stellung erhält. Diese fortwährenden Muskelkontraktionen, bald aus Einstellungen, bald aus Bewegungen bestehend, halten nicht nur die Knochen, den ganzen Organismus zusammen, sie erhalten die Gliedmaßen in einem gewissen Abhängigkeitsverhältnis (Gleichgewicht) zu einander; sie schaffen ferner einen Ausgleich gegenüber Einflüssen der Schwerkraft. Sie sind immer, also auch im Ruhezustand vorhanden; unter ein gewisses Minimum kann die tonische Muskelspannung nicht zurückgehen.

Aus diesen Kontraktionen des allgemeinen Reflextonus gehen alle beabsichtigten Bewegungen hervor. Er bildet also für die Spielbewegungen einer Instrumentaltechnik die tiefste Grundlage, auf der sich alles aufbaut. So wie jedoch die Menschen verschieden sind, so verschieden ist, individuell

betrachtet, ihr Reflextonus. Sind seine Spannungen übermäßig stark, ist insbesondere sein Spannungsminimum im Ruhezustand der Muskeln nicht gering genug, — was durch Befühlen leicht festzustellen ist —, so steht er der Ausübung einer Instrumentaltechnik ungünstig gegenüber. Aus allzu großen Spannungen heraus sind keine geordneten, schnellen und zugleich genauen Bewegungen möglich. Mit einem solchen Reflextonus an der Ausbildung einer Instrumentaltechnik ausschließlich in Verbindung mit dem Instrument zu arbeiten, ist von vornherein verkehrt. Die Zusammensetzung (Koordination) der eine Spielbewegung hervorbringenden Muskeleinzelbewegungen ist schon viel zu kompliziert bzw. zu unökonomisch im Kraftverbrauch, als daß ein ersprießliches Gelingen zutage treten könnte. Früher oder später wird sich ein Beginnen unter solchen Umständen rächen, sei es durch Übermüdung, Krampf oder Schmerzen in Muskeln oder Gelenken, sei es durch Anlangen auf einem toten Punkt.

Besitzt man nun die notwendige Bewegungsgeschicklichkeit nicht ausreichend, so muß man sie erwerben: man muß seinen Reflextonus umstellen. Da, wie bereits erwähnt, einfache Willensbetätigung dazu oft, in schweren Fällen überhaupt nicht ausreicht, muß ein anderer Weg beschritten werden. Man unterbindet während einer beabsichtigten einfachen Bewegung diejenigen Muskeln und Muskelteile, die sich unzweckmäßig mitbewegen, indem man sie durch einen mechanischen Druck aus ihrer Lage und Bahn bringt; man behindert sie in weitem Maße an ihrer Mitbewegung. Um z. B. den oben erwähnten Daumenreflex abzubauen, führt man mit dem zweiten bis fünften Finger seitliche Bewegungen aus und verschiebt die mitzuckenden Muskeln am Daumenballen und am Daumengrundglied. Der mechanische Druck, kurz vor oder während der unnötigen Zusammenziehung (Zuckungen), kommt der einfachen Willensbetätigung zu Hilfe; er läßt die Mitbewegungen bewußt werden, so daß das Gehirn imstande ist, sie allmählich auszuschalten. Nach wiederholtem Üben gelingt die Ausschaltung auch ohne die Maßnahme der Unterbindung; eine bleibende Bewegungsvereinfachung ist hergestellt. Durch geschickte Griffe der einen eigenen oder einer fremden Hand können alle Teile der oberen Extremität und der betreffenden Rücken- und Brustmuskeln behandelt werden. Die ganze reflektorische Tätigkeit im Spielapparat ist auf diese Weise umzustellen, so daß nunmehr auch Spielbewegungen in völlig anderen, geeigneteren Bahnen verlaufen*). Langjährige Erfahrung hat gezeigt, daß das Alter für die Umstellung keine Rolle spielt. Durch die zunehmende Entspannung wird der Organismus weicher. Abhanden gekommene und neue Muskelgefühle stellen sich ein, die zur Überwachung der Spielbewegungen ungeheure Dienste leisten. Die neuen, von unzweckmäßigen Muskelmitbewe-

*) August Pestalozzi: Bewegungsphysiologische Voraussetzungen ... und der Weg, sie zu erreichen. Verlag Trowitzsch & Sohn, Berlin.

gungen befreiten Haupt- bzw. Spielbewegungen stehen fortan bewußt und unbewußt zur Verfügung; bewußt: zur wertvollen Kontrolle alles Technischen, unbewußt: bei der Hingabe an das musikalisch Künstlerische.
Auf solchen einfachen, nur aus den allernotwendigsten Muskeleinzelbewegungen zusammengesetzten Spielbewegungen beruht die größte Bewegungsfertigkeit und -schnelligkeit instrumentaltechnischer Anforderungen. Aber nicht nur das! Ist man einmal mit den Bedingungen des Instruments vertraut, so hat man, dank dieser Ummodelung, nicht mehr nötig, stundenlang technisch am Instrument zu üben. Sobald man schwierige Stellen eines Werkes musikalisch erfaßt hat, gelingen sie auch technisch schon nach kurzem Üben. Es passiert nicht mehr, — zum Schrecken der ganzen Umwelt — daß man einen schwierigen Lauf vierzig Mal erst langsam, dann schneller übt, daß er bei der einundvierzigsten Wiederholung gelingt und bei der zweiundvierzigsten wieder mißlingt! Ein umständliches, für andere und sich selbst nervenzerrüttendes Üben, — das auf falscher, komplizierter Impulserteilung beruht, auf der Einstellung unzähliger unrichtiger Muskeleinzelbewegungen aufeinander!
Nur aus diesen Tatsachen ist meines Erachtens zu erklären, daß die sogenannten »naturalistischen« Pianisten und Geiger usw., die meistens »Wunderkinder« waren, technisch so Fabelhaftes zu leisten vermögen. Ihr Reflextonus ist ein außergewöhnlich günstiger, unverdorbener; ihre Muskeln gehorchen gleich oder fast sogleich allen ihren Bewegungsabsichten. Sie würden auf anderen Gebieten genau dieselbe Bewegungsgeschicklichkeit an den Tag legen.
Ausübende, die mit einem solchen Reflextonus begnadet sind, haben selbstverständlich anderen als Vorbild zu dienen: jedoch die Grundursache ihrer Geschicklichkeit selbst muß das Vorbild sein, nicht nur die dadurch hervorgebrachten Leistungen. Man soll nicht in erster Linie ihre Leistungen nachahmen wollen, sondern, da nun der Weg einmal gefunden ist, seinen Reflextonus nach dem Muster des ihrigen ummodeln, indem man auf den tiefsten Grund der Geschehnisse greift. Bei guter musikalischer Erziehung erfüllen sich dann, ähnlich dem Vorbild, die Leistungen gewissermaßen von selbst.

# EIN MEISTERBUCH ÜBER EIN MEISTERWERK

*Alfred Lorenz: Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner; Band III: Der musikalische Aufbau der Meistersinger von Nürnberg. Verlag: Max Hesse, Berlin.*

Wenn heute ein neues Buch über Wagner herauskommt, so erwarten wir etwas Bedeutendes. Denn die Not der Zeit läßt nur noch das Wichtigste durch, und Wagner selber ist schon derartig genau besichtigt worden, daß man schwer an eine neue Erscheinung herangeht, die ihn beleuchten will. Angesichts des Meistersingerbuches von Universitätsprofessor Dr. Alfred Lorenz dürfen wir jedoch mit aller Bestimmtheit ein-

laden, näherzutreten. Will der Leser von Erfolgen hören, so lassen wir desselben Verfassers Bücher über Ring und Tristan zu ihm sprechen: sie haben einen Widerhall gefunden, wie seit Chamberlain keine andere Kundgebung für Wagner. Dies ist um so höher anzuschlagen, als sich Lorenz eine fachwissenschaftliche Aufgabe stellte.

Seine Betrachtung hat die Musik Wagners zum Gegenstand, nicht die Dichtung. Auch nicht etwa das Verhältnis von Ton und Wort, sondern unerbittlich streng die Musik, wie sie ihren eigenen Aufbau trägt, gleich dem Baum, der emporsteigt und mit seiner Last »spielt«. Diese Betrachtungsweise ist zwar als Ziel mehr oder weniger offen verlangt worden. Aber erst Lorenz hat das Rüstzeug einer Untersuchung geschaffen, die alle musikalischen Vorgänge sowohl aus nächster Nähe bis ins kleinste und feinste durchforscht und durchleuchtet, als auch nach großen und größten Zusammenhängen erfaßt. Seine neue musikalische Formenlehre hat allgemeinen Anklang gefunden, als eine Leistung, die bisher Gewohntes einerseits vereinfacht, andrerseits bereichert. Mit Hilfe dieses durchdachten Formgerüstes löst er die Aufgabe, Wagners Musik, wie der Meister selber anregte, nach Perioden so einzuteilen, daß die Entsprechungen aufs klarste zutage treten.

Es ist also nichts mit dem gegen Wagner noch von Hugo Riemann erhobenen Vorwurf, seine Musik habe fast die ganze Fähigkeit eingebüßt, als absolute Musik zu wirken. Allen Gedankengängen dieser Richtung bleibt nun ein Riegel vorgeschoben. Ebenso verbieten Lorenzens Ergebnisse, weiterhin vom rezitativischen Stil des Wagnerschen Dramas zu reden. Seine Musik ist sinfonisch zu verstehen, ist vollwertig, lebt aus eigener Kraft, nicht bloß als unlebendiger Widerschein dramatischer Vorgänge. Während bisher auch Fürsprecher geneigt waren, die musikalische Folge an die dichterische anzuhängen, gewinnt der Musikalische jetzt ein ganz anderes, ersprießlicheres Verhältnis zur Dichtung: »ein und dasselbe musikalische Ereignis (Motiv) kehrt im Verlauf einer Reihe von ... Vorgängen wieder, und ruft dabei immer wieder andern Eindruck hervor.« An vielen Beispielen zeigt Lorenz, wie verfehlt es wäre, umgekehrt anzunehmen, die Musik betone oder veranschauliche den Hauptinhalt der wechselnden Worte. »Dem wahren Leben des Gesamtkunstwerks kommen wir viel näher, wenn wir die Handlung aus dem Aufbau der Themen erfassen, als wenn wir die Leitmotive aus der Handlung erklären.«

Besonderen Reiz erhält das Vorhaben des Verfassers hier, wo es sich um die Meistersinger handelt, dadurch, daß Wagner selber in diesem Werk bewußtermaßen eine Art Musikästhetik niedergelegt hat, die nicht allein die innern Bewegungen der Künstlerseele andeutet, sondern die abmeßbare Form als solche klar umreißt. Lorenz kann sich der Übereinstimmung mit dem Tondichter rühmen. Namentlich sind es die im dritten Akt erklärten echt deutschen Bezeichnungen »Stollen« (was steht und besteht), »Abgesang«, »Bar« (doch wohl = Geburt, Gebilde), die sich für Abgrenzung der Einheiten äußerst zweckmäßig erweisen. In einem Anhang sind alle Formprägungen zusammengestellt, mit denen die Erklärung rechnet. Wir finden diese Sammlung und ihre Erläuterung gegenüber dem Tristanbuch noch bereichert. So ist der »Gegenbar« dazugekommen; der Ausdruck stammt, wie Lorenz anmerkt, von Hans Alfred Grunsky (Formenwelt und Sinngefüge der Brucknersymphonien, erscheint bei Filser). Mit wahrer Entdeckerfreude kann der Verfasser die Ergebnisse seiner Abmessungen vorlegen. Da heißt es wirklich: Wie alles sich zum Ganzen webt! Sehr glücklich sind z. B. die verblüffenden Entsprechungen zwischen erstem und zweitem Akte aufgezeigt. Wie im Tristanbuch, so findet der Leser auch hier bei den Meistersingern den Tafeln und Übersichten (die im Ringbuche die Hauptrolle spielen mußten) aufschlußreiche Erklärungen beigefügt. Eine gewisse Grenze zog hierbei die Nötigung, den Umfang des Werkes auf das Unerläßliche einzuschränken; deshalb ist der zweite Akt sparsamer mit Text durchflochten.

Wir müssen als besonders lehrreich — ohne anderes zu übersehen! — die Besprechungen des Wahnmonologs und des Zusammentreffens von Sachs und Beckmesser im dritten Akt hervorheben; auch die Bemerkungen zum Ton Fis. Sehr zutreffend sind die Stellen, an denen der Verfasser auf Lortzing und Nicolai zu sprechen kommt, denen Wagner angeblich etwas entnommen haben soll.

Als Beleg dafür, wie sicher und fein Lorenz die harmonischen Spannungen empfindet, möge erwähnt sein, daß er die Wirkung des C-dur im dritten Akt bei Sachsens: »Nun aber kam Johannistag« nicht bloß aus den nächsten harmonischen Vorgängen, sondern daraus begreift, daß der ganze zweite Aufzug und der vorausgegangene Teil des dritten diese Tonart, die Vorspiel und ersten Akt einprägsam beherrscht, nur ganz nebenbei berührt hatten. Überzeugend ist der Nachweis der gefühlten Unterbrechung, wenn im ersten Akt die Lehrbuben von den Meistern überrascht werden. Aus dem zweiten Akt nennen wir bei der Liebesraserei die Stelle, wo Walter beim Schluß des Abgesangs in seiner Wut in die falsche Dominante gerät. Im dritten Akt, vor dem Aufzug der Zünfte, wird der Eindruck des Wirrwarrs, den das Zwischenspiel macht, mit Recht keineswegs der harmonischen Entwicklung, sondern gewissen Unregelmäßigkeiten des rhythmischen Verlaufs zugeschrieben.

Die neuen Erkenntnisse, die wir auch diesem Buch zu danken haben, legen unwillkürlich die Frage nahe, wie es nun eigentlich bei Entstehung des Kunstwerks hergegangen sein mag. Es ist einem Wesen höherer Ordnung gegenüber schwierig, sich genaue Vorstellungen davon zu bilden, wie das Vollendete allmählich in seinem Innern zustande kam. Bei Wagner ist und wird unfaßlich bleiben, welche Funken die Berührung von Wort und Ton hervorsprühten. Schließlich war sich nicht einmal der Schöpfer selber jeder Einzelheit bewußt. »Ich bin mir selbst das allergrößte Geheimnis«, schreibt er an Mathilde Maier. Aber trotz allem heften wir unsere Aufmerksamkeit auch auf das Werden des musikalischen Dramas, sei es auch nur, um Irrtümern vorzubeugen. Wie nun Otto Strobel neuerdings den Entwurf der Ringdichtung aufgehellt hat, so ergreift Lorenz, wo er nur kann, die Gelegenheit, was wir über ein eigentliches Wachsen und Werden der Meistersinger wissen oder wissen können, dem Leser nahezubringen. Da ist es denn erstaunlich, wie manchmal der Musiksinn den Einfall hergab, ehe das Wort geprägt war, wie manchmal er auch die dichterisch vollzogene Fassung wieder umbildete. Zu den Walter-Liedern bemerkt Wagner (an Mathilde Wesendonck), er habe die Verse nach der Melodie gemacht. Auch die Melodie zum Reformationschoral, ja das ganze Vorspiel war vor der ausgeführten Dichtung da. Diese Tatsachen bestätigen, wie Recht Lorenz hat, dem Aufbau der Musik als solchem nachzusinnen.

Kurzsichtig wäre es, die Ergebnisse solchen Nachdenkens als bloße Klügelei einzuschätzen und die ganze Frage, nach welchen Grundsätzen Wagner seine Perioden gliedere, den Gelehrten zu überlassen. Gerade der Laie ist es, der aus jenen Betrachtungen den größten Nutzen zieht. Wir meinen nicht bloß die Genugtuung, die er empfinden muß, wenn er für seine mächtigen Eindrücke die tatsächlichen Unterlagen erhält, die zur willkommenen Bestätigung dienen. Lorenz gibt ihm noch etwas Köstlicheres: er verstärkt seine Genußfreude, insofern das Hören immer neue Beziehungen entdecken lernt, und zwar gerade rein musikalische, nicht bloß solche zwischen Musik und Dichtung. Einst haben die Griechen die Erinnerung als Grundkraft der Kunst schon in der Sprache bezeichnet; denn »Muse« kommt von der Wurzel ma = messen, man = denken, sich erinnern. So macht auch heute den Hörer der Meistersinger das von Lorenz angeregte Spiel der Erinnerung mitschöpferisch und glücklich. Es ist wahr: »Der Kunstgenuß wird in ungeahnter Weise gehoben, wenn man die Atemzüge des Kunstwerks mit seiner Gliederung gleichlaufend mitzuatmen vermag.«

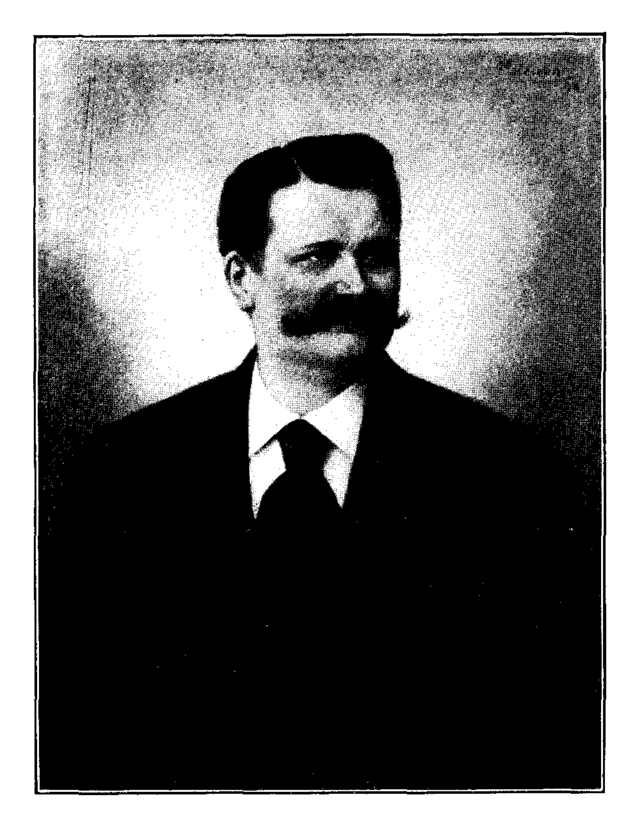
Wie für den Genießenden, so ergeben sich auch für alle Mitwirkenden wichtige Folge-



**BRAHMS**

**mit dem Verlobungsring**

Aus Emil Michelmann: Agathe von Siebold. Verlag: J. G. Cotta'sche Buchh. Nachfl., Stuttgart



MAX HESSE
der Begründer



Suse Byk, Berlin

PROF. DR. J. KRILL
der jetzige Besitzer

des Verlages Max Hesse

rungen. Die Dirigenten, statt am Wahngedanken des Kürzens zu kleben, sollten sich vor allem einmal auf die freie Höhe des Kunstwerks hinaufschwingen, um Einblick in die unantastbare Zusammengehörigkeit der Teile zu bekommen. Sie werden dann auch ihren Ehrgeiz weniger im Herauspuffen der einzelnen Leitmotive suchen, als in voller Betonung des natürlichen Flusses der musikalischen Ereignisse. Ebenso gelangen die Darstellenden zu höheren Einsichten und klären aus Lorenz ihre Begriffe von dramatischem Gesang. Ein Beispiel ist der melodische Zusammenhang der Weisen, die David aufzählt: am Vortrag liegt es hier, ob der Hörer Längen empfindet. Man kann das Gefühl der Länge geradezu aus dem Unverständnis der Form herleiten. Sogar der Spielleiter, falls er willig und verständig ist, begrüßt Lorenzens Anregungen, etwa in der Tanzszene der Festwiese. Die Mühe des Durchzählens der Takte wird den Leser nicht verdrießen, wenn er dafür so reichen geistigen Gewinn einheimst; übrigens ist im Anhang eine Tabelle zur Nachprüfung, ob die Ziffern stimmen. Die Angabe der Taktzahl ist eben das sicherste und zugleich einfachste Mittel, sich rasch über den musikalischen Bau zu verständigen. Am besten tut man natürlich, mit der Partitur zu folgen, weil die vorhandenen Auszüge, auch die besten, hinsichtlich thematischer Treue nicht ganz Stich halten. Es sei auch noch angemerkt, daß solche Leser, denen die Zeit fehlt, den dargebotenen Stoff restlos aufzunehmen, dank der tadellosen Übersichtlichkeit des Buches jeden gewünschten Abschnitt, jede einzelne Stelle mühelos herausfinden.
Dem Unternehmen, das bei Wagner die Meisterschaft in Beherrschung der musikalischen Form aufzeigt, müssen wir schließlich außer der Kraft, verfehlte Anschauungen durch neue und richtige zu ersetzen, noch eine allgemeine Bedeutung zuerkennen. Wagners Wert wird heute stark umstritten. Man glaubt oft die Gegnerschaft der Zeitgenossen wieder lebendig zu sehen. Da ist es ein Trost, wenn ein solches maßgebendes Werk über die Meistersinger zur Verfügung steht, das ja schon durch die Liebe, den Fleiß, die Kenntnisse des Verfassers für Wagner wirbt. Freilich, wer ihn unwissenschaftlich angreift, wird auch jeder wissenschaftlichen Zurückweisung aus dem Wege gehen. Doch ist der Nutzen nicht gering, wenn sich die Geister scheiden: die, welche fortfahren, Wagners Musik formlos zu schelten, verraten fortan ihre Unsachlichkeit und werden dementsprechend beurteilt. Denn es findet sich wohl keiner, der nach Erscheinen dieses Meistersingerbuches die Stirn hätte, Lorenz ernsthaft widerlegen zu wollen.

*Karl Grunsky*

# KAPPS WEBER-BIOGRAPHIE IN NEUAUSGABE

*Mit 80 Bildern. 5. Auflage. Verlag: Max Hesse, Berlin.*

Wieder verlangt ein Band der »Klassiker der Musik« einen Neudruck. Ein erfrischender Ausblick: die Biographie erobert sich die Gunst der Lese- und Lernfreudigen zurück. Das Leben ist der Güter höchstes doch, darf man angesichts dieser lobesamen Aufwertung gegen Schiller ausrufen. — Das erste, was bei der Neuausgabe in die Augen springt, ist der Bilderteil; wer die zu Webers schicksalsschwerem Leben gehörigen Belege bisher vermißt hat, der kommt nun auf seine Kosten. Rund 80 Bilder, und unter ihnen viele aus entlegensten Quellen, verlebendigen den Zauber der romantischen Weberepoche. Neben dieser wesentlichen Bereicherung fesselt die Durcharbeitung des Textteils. Gründlich und exakt bringt sie außer zahllosen stilistischen Veredelungen eine Intensivierung des Ausdrucks. Wer auf sprachliches Feingefühl reagiert, wird jetzt keinen Wunsch mehr im Busen hegen. Das ganze Buch steht unter Feuer, und doch ist von rhetorischem Gehabe dank der Distanzierung des Autors vom Objekt nichts zu spüren, obwohl der Stoff, soweit er die Flegeljahre und die Wandervogelzeit Webers

betrifft, hierzu bequem verleitet hätte. Durch schärfste Modellierung der Webers engen Lebensraum füllenden Personen und Ereignisse ist aufregende Gegenwärtigkeit erzielt. Das Thema liegt Kapp außerordentlich, es ist für ihn ein Demonstrationsobjekt sondergleichen, weil sich die Porträtierung dieses »blutdürstigen Naturells«, dieser »ernsthaften Bestie«, wie Weber sich selbst brieflich bezeichnete, mit Kapps Darstellungsstil aufs glücklichste deckt.
Als begrüßenswerte Erweiterungen sei der Stammbaum der Familie, der bis 1704 zurückreicht und 1914 endet, hervorgehoben, wie die pikante Entdeckung festgestellt, daß Webers Vater sich das Adelsprädikat aus eigener Machtvollkommenheit verlieh, und daß Carl Maria sich 1815 mit der Idee trug, eine Oper »Tannhäuser« zu komponieren. Der Bruch mit dem Verlag Schlesinger wegen der Euryanthe wird jetzt eingefügt und einige Dutzend markanter, die Stimmungen des Meisters enthüllender neuer Briefe sind Zeugen des Jubels und der Sorge seiner allzeit gehetzten Seele. Der Anhang schließt durch die nun ganz vollständige Aufzählung aller Weberschen Werke manche Lücke und gibt vielsagende Erläuterungen zu einer Reihe von Arbeiten, die gekannt werden müssen, weil sie eben vom Schöpfer des Freischütz stammen.
Liest man jetzt das Werk, dessen vollendeter Fluß seine schönste Eigenschaft ist, so berühren die Rinaldo-Gestalt des Vaters, die Korruption am Stuttgarter Hof, die wilden Liebschaften des jungen Carl Maria, seine dunklen Geldgeschäfte, die bösen Affären, als da sind Verrat, Unterschlagung, Verhaftung, Verhör durch den König in persona, Gefängnisstrafe, Landesverweisung, wie ein Kriminalfilm. Nicht minder packend wird die Wanderschaft des Werdenden erzählt, die leidenschaftlichen Attacken seines Herzens, die Eifersuchtsbalgereien mit Teresa Brunetti und Caroline Brandt, die Intrigen der Italiener Morlacchi und Spontini, die den Meister bis aufs Blut reizten. Dann endlich kommt die Ruhe, der Ehefrieden, das Idyll in Hosterwitz, das große Schaffensglück, die ungeahnten Erfolge und die Fahrt in den Tod.
Ein Künstlerdasein, gehämmert aus Blutrausch, Entbehrung, Kampf, Sieg, Krankheit und Vergehen, eingespannt in vier knappe Jahrzehnte, aber gelebt für die Ewigkeit.

*Max Fehling*

# ZWEITER KONGRESS FÜR FARBE-TON-FORSCHUNG UND VIERTER KONGRESS FÜR ÄSTHETIK UND ALLGEMEINE KUNSTWISSENSCHAFT IN HAMBURG

Die Oktobertage in Hamburg brachten zwei wissenschaftliche Ereignisse, die auch für den Musiker von Bedeutung sind.
In durchaus unmittelbarer Beziehung zu der Welt der Musik stand die erstgenannte Tagung: nicht so sehr durch ihr Thema, als durch ihren bei weitem nicht bloß kunsttheoretischen, sondern zum Teil ganz ausgesprochen künstlerischen Charakter. Schon der 1. Kongreß für Farbe-Ton-Forschung (vor 3½ Jahren) hatte vielfach verwundertes Aufsehen erregt, da man glaubte, es würde lediglich über Fragen des sog. Farbenhörens gehandelt. Das war ein grundsätzlicher Irrtum. Die Farbe-Ton-Tagungen sind und waren nicht als Psychologen-Kongresse gedacht über ein einziges spezielles Thema: vielmehr sollten sie den Versuch eines *überfachlichen* Kongresses aufstellen, bei welchem das Farbe-Ton-Problem als Grenzfrage der verschiedensten Wissenschaften und zugleich Zielpunkt jüngster künstlerischer und kunstpädagogischer Bestrebungen Mittelpunkt und Mittler zwischen Gelehrten verschiedener Fächer und sog. Laien: Lehrern, Künstlern, Theaterfachleuten, sein sollte.

Der ganze Aufbau auch der zweiten Farbe-Ton-Tagung ist dessen Zeuge. Von insgesamt 28 Vorträgen betrafen 4 das Theater, 2 den Kunst-, 2 den Gesangsunterricht, 2 weitere brachten Selbstdarstellungen neuester farbenmusikalischer Experimente durch deren Erfinder; und unter den restlichen Referaten befanden sich wiederum einige Selbstdarstellungen von Personen, die mit der Gabe des Farbenhörens oder des Doppelempfindens in hervorragender Weise ausgerüstet sind. Diesen 28 Vorträgen gegenüber stand indessen eine von H. Hein (Altona) geleitete Riesenausstellung und noch eine Reihe von rein künstlerischen Darbietungen. Nicht zu reden von den Kammerkonzerten des Hamburger Streichquartetts und den Theateraufführungen der Tagung, die lediglich zur Erfrischung gedacht waren, wurden 5 künstlerische Vorführungen — sämtlich wiederholt — geboten, die nicht nur zum engeren Kongreßprogramm gehörten, sondern zum Teil gerade in dessen Mittelpunkt standen. Dies waren in erster Linie die beiden Verwirklichungen einer »Farbenmusik«, die auf der Tagung zur unmittelbaren Darbietung gelangten: die »Farben-Lichtspiele« von *Ludwig Hirschfeld* (Frankfurt a. d. O.) und das »Farbenklavier« des Tschechen *Zdenek Pesánek* (Prag); wobei entschieden Hirschfeld den Vorrang behauptete. Hierzu kam weiterhin ein »synoptischer Film« von *O. Fischinger* (Berlin), ein formal-abstrakter Trickfilm in Schwarz-Weiß (bei dem nur leider die Musikbegleitung ausfallen mußte); ferner die Vorführung von *Debussys* »En noir et blanc« (2 Klaviere); und schließlich ein Cembalo-Vortrag von *Adele Kroeber-Walch* (Düsseldorf) mit barockem Programm, zu dem *H. Th. Kroeber* in verbindenden Worten und Lichtbildern die Stilgemeinschaft solcher Musik mit der barocken Plastik und Baukunst herauszuarbeiten suchte.

Soviel nun die eigentlichen wissenschaftlichen Vorträge betrifft, umzirkten sie das Problem der Tagung in weitestem Umkreis. Für den Musiker trat im besonderen der ausgezeichnete Vortrag von *E. Barthel* (Köln) über »Wesensanalogie und Wesensgegensatz der Farben und Töne« in den Vordergrund, ferner die Ausführungen von *A. Truslit* (Berlin) über »Das Element der Bewegung in Musik und Synopsie«, die physiologische Erklärungen suchten; und schließlich die beiden Referate des Verfassers, die einerseits die Entstehung und Entwicklung unserer *Notenschrift* aus der Synopsie, d. h. aus einer anschaulichen Übersetzung der Töne für das Auge, andrerseits die vielverzweigten synästhetischen Elemente der *Sprache* aufzuzeigen bemüht waren. Zuletzt sei indessen auch des allgemeinen Vortrags des Kongreßleiters, *Georg Anschütz*, gedacht, der unter der Devise »Die neue Synthese des Geistes« Sinn und Ziel der Veranstaltung zu rechtfertigen unternahm.

Auch der unmittelbar anschließende Ästhetiker-Kongreß brachte ein kaum minder spezielles, engabgegrenztes Programm, das, in dem Eröffnungsvortrag von *E. Cassirer* (Hamburg) glänzend formuliert, »*Raum und Zeit in den Künsten*« lautete. Wie sehr auch dieses Gebiet heute noch Neuland ist, lehrten gerade diejenigen Vorträge, die es von der musikalischen Seite her in Angriff nahmen. Was »Zeit« in der Musik ist und bedeutet, liegt ja klar zutage und konnte von *H. Mersmann* (Berlin) andeutungsweise herausgearbeitet werden. Dagegen bestand nicht die mindeste Einigkeit über die Anwendbarkeit des Raum-Begriffs auf die Musik. *W. Stechow* (Göttingen) setzte »Raum« ganz einfach für die musikalische Struktur — was allgemein auf Widerspruch stieß; fast ebenso willkürlich fand *W. Riezler* (Stettin) seinen »Tonraum« im harmonischen Gefüge; während lediglich *M. Schneider* (Halle) eine vorsichtige und bescheiden formulierte Untersuchung der Bedingungen unternahm, unter denen die Raumvorstellung in die Musik hineingetragen wird oder werden könnte. Die Tagung fand indessen ihren erhebenden Ausklang in den bedeutenden allgemein kunstphilosophischen Betrachtungen von *Max Dessoir* (Berlin) und *Emil Utitz* (Halle), die sie würdig beschlossen.

*Albert Wellek*

# URAUFFÜHRUNGEN

## E. N. VON REZNICEK: »SPIEL ODER ERNST?«
## MARK LOTHAR: »LORD SPLEEN«

*in der Dresdner Staatsoper*

»Wettlauf um die neue Opera buffa«, so könnte man diesen jüngsten Pemierenabend bezeichnen. Beteiligt: ein alter reifer Meister, der siebzigjährige *E. N. von Reznicek* und ein noch nicht dreißigjähriger Adept *Mark Lothar.* Mit »Neuer Musik« haben sie beide nichts zu tun. Aber erstaunlich, wie sie und ihre Librettisten sich im Zurückschauen auf alte Buffokunst treffen. Denn man hört richtige Rezitative, geschlossene Arien, ausgebaute Ensembles, glitzernde Koloraturen. Wer den Vorsprung gewann? Ja, das läßt sich so eindeutig gar nicht sagen. Die Aufnahme war beiderseits sehr erfolgreich. Nur das eine Mal kam der Beifall mehr von Kennerseite, das andere Mal waren mehr die äußerlichen Instinkte des Publikums von heute geweckt. Man rate selbst, wo und wie beides geschah.

Nummero eins: *»Spiel oder Ernst?«* Eine entzückende musikalische Lustspielminiatur. Das Netteste dieser Art seit »Abreise« und »Susannens Geheimnis«. Ein ferner Abkömmling außerdem von Mozarts »Schauspieldirektor«. Der Librettist Paul Knudsen gibt das bekannte entzauberte Theater auf dem Theater: Eine Probe zu Rossinis »Othello«, auf der der »große Tenor« den ihm bisher stets fehlenden Ausdruck wirklicher Eifersucht endlich findet: zufolge eines Flirts seiner Frau mit dem Bassisten. Rossinis Stil, aus dem sich viele Entlehnungen finden, gibt die behagliche Atmosphäre der »guten, alten Zeit«. Reznicek paßt sich ihm so witzig an, daß die Übergänge oft kaum zu merken sind, daß sich aber doch so etwas wie eine leichte Ironie auf die kulissenhafte alte Opera seria-Tragik ergibt. Lustige Zitate dazu aus »Tannhäuser«, »Rigoletto« und »Fledermaus«. Die eigene Erfindung nicht überwältigend, aber alles mit so leichter und feiner Hand hingeworfen, daß man seine helle Freude daran haben kann. Auch an der Wiedergabe. *Max Lorenz* als Othello und *Paul Schöffler* als altes musikalisches Theaterfaktotum waren die Sterne der Aufführung, die *Staegemann* als Spielleiter sehr klar und lustig pointiert hatte.

Nummero zwei: Zusammenprall einer Komödie aus Shakespeares Zeiten und des »Rhythmus von heute«. Donizettis alter »Don Pasquale« auf einen neuen Nenner gebracht und nunmehr *»Lord Spleen«* genannt. Ein »lärmscheuer« Mann, der die Gegenwart haßt und sich gewaltsam in die elisabethanische Zeit zurückträumt. Aber in seine stille gute = alte Zeit eine Oase plötzlich — nun eben den »Rhythmus von heute« dröhnend einbrechen sieht. Zufolge eines Schabernacks, den der verliebte, aber vom geizigen Onkel enterbte Neffe losläßt, um den Alten herumzubringen (siehe, wie gesagt, »Don Pasquale«). Und was ist nun dieser »Rhythmus von heute?« Natürlich der Jazz. Und so setzen der Librettist *Königsgarten* und der Komponist *Lothar,* nachdem sie durch anderthalb Akte wertvoller, wenn auch etwas gedehnter Komödienmusik geführt haben, als Knalleffekt ein Jazzfinale mit Bühnenzauber von Jonnys Gnaden hin. Das ist billig, bequem und noch manches andere, aber sicher nicht schöpferisch. Trotzdem bekundet sich Mark Lothar in den vollwertigen Teilen seines Werkes als ein feiner, geistreicher Musiker, mit ausgesprochener Begabung für das Witzige, Liebenswürdige. Er tut zwar im Auskosten seiner musikalischen Witze gern etwas zu viel, doch beweist er stets klangliche Phantasie und weiß der altüberlieferten Orchesterkomik der Buffooper mit den Mitteln des neuen großen Orchesters frisch nachzugehen. Schreibt auch gelegentlich eine hübsche lyrische Kantilene, ein gutes Parlando-Rezitativ und ein effektvolles

Koloraturstück. *Curt Taucher* als lärmscheuer, in der guten, alten Zeit schwärmender Sonderling und *Robert Burg* als sein in tausend Gestalten Schabernack treibender Gegenspieler waren die Helden der Aufführung. Der Spielleiter *Josef Gielen* und der Bühnenbildner *Adolf Mahnke* hatten die szenischen Effekte, die sich aus der Gegenüberstellung von Shakespearezeit und Gegenwart ergeben, eindringlich herausgehoben. Fritz Busch musizierte mit seinem Orchester bei Reznicek entzückend fein, kammermusikalisch, bei Lothar entsprechend schmissig, prickelnd und farbig. Die sämtlichen Autoren waren anwesend und konnten sich persönlich an ihren Erfolgen erfreuen.

*Eugen Schmitz*

## HUGO HERRMANN: VASANTASENA

*im Wiesbadener Staatstheater*

.... »Und dieses malt er euch in seinem Spiel. / Der Kaufherr Tscharudatta, ein Brachmane, / Jung, doch verarmt, lebt in Udschajini. / Vasantasena ist ihm hold, die Blüte der Bajaderen. / Von der beiden Liebe, von tugendhafter Klugheit frohem Lohn, / Vom blinden Walten menschlicher Justiz, / Von tückischer Art und übermächtigem Schicksal, / Von diesem allem spricht euch Sudraka. / ....

Mit diesem Vers des Prologs ist die Handlung gekennzeichnet, die Hugo Herrmann seiner »Oper in 2 Akten und 6 Bildern« (op. 70)*) zugrunde legte. Unter 30 zum Teil preisgekrönten Texten wählte er, durch Vermittlung *Paul Bekkers* vom preußischen Kultusministerium mit der Komposition einer Oper für das Wiesbadener Staatstheater beauftragt, den altindischen Sagenstoff nach dem Buch von Lion Feuchtwanger. Kommt doch dies beweglich fabulierende, das Leben vielfach abspiegelnde Drama des Königs *Sudraka* seiner Opernidee am nächsten: Spiel im letzten Sinne des Wortes, mit dem Musik zu einer Einheit sich verbinden kann. Im Gegensatz zur aktualisierenden Zeitoper, zur expressionistischen Oper, bei der seiner Überzeugung nach die Psychologie auf Kosten der Spiel- und Gesangssubstanzen bevorzugt wird, erscheint ihm als ideale Basis »was nie und nirgends sich begeben« — das freie Reich der Phantasie.

Im bunten Wechsel zieht das Schicksal Tscharudattas des Brachmanen und der Bajadere Vasantasena vorüber: Vom Leben fast schon losgelöst, vereinen sich zuletzt doch, alle Gefahren durch menschliche Güte überwindend, die Liebenden; den Knoten der Handlung zu schürzen und zu lösen ist ihnen eine Fülle von Nebenfiguren beigesellt.

Für dieses Spiel schuf Herrmann eine besondere Klanggestalt. Er verzichtet — mit geringen Ausnahmen — auf eine spezifisch orientalische Färbung, legt vielmehr dem Werk Rhythmus und Melos der gregorianischen Kirchenmusik zugrunde, deren Erlebnis ihn »zu den Müttern«, den Urelementen der asiatischen Musik, hinabführte. Neuer Klangwille durchpulst die alte Form. Als variables Dorisch bezeichnet Herrmann die Tonart der Oper, wobei »das Urdorisch immer mehr in Erscheinung tritt, je tiefer die heldenhafte Männlichkeit und ethische Haltung des Tscharudatta zum Ausdruck kommt«. Das Vasantasenamotiv (a — g — f — des — ces — es), Symbol des wechselfarbenen Lebens erklingt als Kennzeichen der Szenen, die spielerisch bewegten, traumhaft irrationalen Charakter tragen.

Die Vielfalt der sinfonischen Formelemente, Koppelung der Chorstimmen (eine sehr bezeichnende Stelle verfiel bei der Aufführung leider dem Rotstift) und zuweilen koloraturhafte Färbung des Sprechgesangs legen einen Vergleich mit Hindemiths »Cardillac« nahe. Aber während hier der Eindruck einer konzertanten Musik mit obligaten Singstimmen dominiert, wird bei Vasantasena die Vorherrschaft des lebendigen Bühnengeschehens niemals angetastet.

*) Partitur und Klavierauszug erschienen im Verlag von Bote & Bock, Berlin.

Das Werk überzeugt durch reiche Substanz und Geschlossenheit der Form. Das Stärkste vermitteln die Chöre; sie lassen eine weitere Entwicklungsstufe der kontrapunktischen Begabung erkennen, die Herrmann bereits in den 17 Choretüden erwiesen hat, die bei der »Neuen Musik Berlin 1930« berechtigtes Aufsehen erregten. Die traumhaft verschwebenden Klänge des Chors der »Bajaderen und Bastarden«, das düstere Chorbild der Szene vor dem Hochgericht, gleichsam auftauchend wie eine Vision des Mittelalters, die kraftvolle Polyphonie der Schlußfuge erzwingen die innere Anteilnahme des Hörers. Die Lyrismen erfüllt nicht sowohl sinnlicher Klangreiz, als vielmehr eine herb verhaltene, fast keusche Stimmung, die in dem Regenduett der Liebenden und der Schilderung des Parkes Puschpakarandaka ihre schönsten Blüten entfaltet. Wenn das Gleichgewicht zwischen Orchester und Singstimmen nicht immer gewahrt erscheint und die Instrumentation an Durchsichtigkeit noch gewinnen könnte, so kann dies nicht entscheidend sein für die Wertung der Oper des erst 34jährigen, der jedenfalls mit diesem Werk das Durchschnittsniveau des zeitgenössischen Musikschaffens erheblich überragt.

Die Aufführung selbst war allen Lobes würdig. In erster Linie ist des Intendanten *Paul Bekker* zu gedenken, der mit sicherem Blick die aufstrebende Persönlichkeit Herrmanns erkannt und seine innere Anteilnahme für das Werk durch eine von sicherem Stilgefühl getragene Inszenierung zum Ausdruck gebracht hat, zu der *Gustav Singer* die sehr reizvollen Bühnenbilder beisteuerte. *Erich Böhlke* holte aus dem virtuos geschulten Orchester alles Mögliche heraus, die glänzende Vorbereitung der Chöre durch *Richard Tanner* sei nachdrücklichst festgestellt. *Grete Reinhard* zeigte in der Titelrolle alle Gaben, die man von dieser bewährten Kraft voraussetzen kann, der noch mehr im Vordergrund stehenden Partie des Helden Tscharudatta wurde *Eyvind Laholm* ungeachtet einer starken Stimmindisposition nach Möglichkeit gerecht. Ein besonderes Lob gebührt *C. Schmitt-Walter;* mit der bis ins kleinste ausgearbeiteten Charakterstudie eines verbrecherischen Neurotikers (*Prinz Samsthanaka*) überragte er als Darsteller das Ensemble. Freunde und Diener der Liebenden fanden in *Adolf Harbich, Gottlieb Zeithammer, Ina Gerhein, Lilly Haas* vollwertige Vertreter. Erwähnen wir noch anerkennend Hofmeister und Bettelmönch (*Heinrich Hölzlin, Heinrich Schorn*), sowie in kleineren, zum Teil aber bedeutsamen Rollen *Alexander Nosalewicz, Josef Moseler* und *Zdenko Zirner*, so rundet sich damit das Gesamtbild eines Abends, der durch die Anwesenheit des Generalintendanten, der Vertreter des Ministeriums sowie markanter Erscheinungen des deutschen Musiklebens ein festliches Gepräge erhielt und mit starkem Beifall für den Komponisten und alle Mitwirkenden endete. *Emil Höchster*

## DIE OPERNFESTSPIELE IN FRANKFURT AM MAIN

Die Frankfurter Oper konnte ihr fünfzigjähriges Jubiläum begehen; ein halbes Säkulum steht der Bau, architektonisch sicherlich eines der passableren Theater aus dem späteren neunzehnten Jahrhundert, gesegnet mit ausgezeichneter Akustik; vorm Kriege nicht bloß eine strahlende bürgerliche Repräsentationsbühne, sondern, unter der Intendanz von *Claar*, auch künstlerisch höchst legitimiert und durch den Kapellmeister *Rottenberg* überaus früh der Neuen Musik erschlossen. Wenn dann mit Krieg und Inflation schlimme Tage kamen, die Stabilisierung nicht ernstlich eine Krise zu beheben vermochte, deren Gründe tiefer liegen als im lokalen Betrieb; und wenn heute, in einer Periode frischer und ernster Arbeit, diese Krise wirtschaftlich und politisch sich verschärft, so wird man trotz aller Schwierigkeiten und gerade ihretwegen der Oper ihr Fest gönnen. Man wird es um so lieber, als das Fest sich aus sich selbst heraus rechtfertigte durch die

Qualität dessen, was durchgehends geleistet ward. Man nimmt dafür die Trauer eines Gesellschaftsabends in den Kauf und etwa einen Don Giovanni, der, Restbestand aus der Ära Krauß—Wallerstein, heute dringend der Revision bedürfte. Man hatte Gäste gebeten: Dirigenten, die früher in Frankfurt wirkten und heute an exponierter Stelle stehen. Zunächst »Fidelio« unter Egon *Pollak* in einer wahrhaft festlichen, in jedem Betracht außerordentlichen Aufführung: so warm und erfüllt musiziert, daß man darüber kaum auf die außerordentliche Präzision mehr achtete, mit der die Musik — in den breiteren Tempi der vorigen Generation — dargelegt ward. Dann ein sensibler Lohengrin unter *Brecher*, mit dem splendiden Tenor *Völckers* und der verbindlich geprägten Ortrud der Frau *Spiegel*; endlich ein virtuoser Rosenkavalier unter Eugen *Szenkar*. Dazwischen der neueinstudierte »Zar« von *Lortzing* in der hübschen Inszenierung von Graf, geleitet von Steinberg, merkwürdig frisch noch in der musikalischen Invention, vom unseligen Zarenlied abgesehen — das Werk überlebt ohne viel Aufhebens eine große Zahl von Spielopern, die man so lange geistreich nennt, bis man darin einschläft. Den Beschluß machte »*Mahagonny*« von *Weill* und *Brecht*, zum Zeugnis eines frischen Avantgarde-Willens bei der Oper. Denn außer den konträr entgegengesetzten Opern der Schönberg-Schule wüßte ich kein Werk, das dem Begriff der Avantgarde strenger und besser angemessen wäre als gerade Mahagonny. Das ist nicht sowohl an den gegenständlichen Motiven der Handlung als an der Formkonstruktion des Ganzen einsichtig. Wahrhaft einer Konstruktion. Mit allem nachwagnerischen musikdramatischen Wesen im weitesten und entferntesten Sinn, mit der fließenden Unendlichkeit des Seelentums, mit dem erotisch und organisch Wuchernden der Musik, mit Steigerung und Übergang ist hier endlich ganz Schluß gemacht, so wie Busoni vergebens es dachte — ohne daß dabei auf ältere »vorklassische« Formen rekurriert oder der Anspruch einer gemeinschaftsmäßigen Objektivität erhoben würde, der sich aus der ästhetischen Realität so wenig zu legitimieren vermöchte wie aus der gesellschaftlichen. Darüber dürfen weder die Faßlichkeit der Musik noch ihre gelegentlichen Ausweichungen ins Klassizistische täuschen. Denn ihre Faßlichkeit ist wie die der Dreigroschenoper — eines Parergons zu Mahagonny — bedingt allein durch das eigentümliche Material, das gewählt ist: das Verfallene der leichten Musik des neunzehnten Jahrhunderts, dessen Falschheit und Unstimmigkeit hier für die Montage einer Form mobilisiert wird, die einzig aus Bruchstücken eines zerfallenen Wirklichen sich fügt: also ist die Faßlichkeit trügend wie die Mahlers; Mittel der Kommunikation mit einer Hörerschaft, die das Werk fassen will, ohne von deren Gewohnheit das Geringste sich diktieren zu lassen. Man kann dies Verfahren gebrochen und intellektuell heißen, obwohl ja gerade die Bruchstücke mit größter ursprünglicher Gewalt und unmittelbarster Wirkung aneinandergefügt sind; mehr noch aber ist zu bedenken, ob dies gebrochene und intellektuelle Verfahren nicht weithin gefordert ist in einer Situation, der das organische und in sich ruhende Kunstwerk so gründlich problematisch ward. Gebrochen ist auch der klassizistische Ton der Musik und darin dem Hindemiths etwa konträr entgegen: Es ist eine inverse, luziferische Theologie, die hier die Mittel der alten ergreift und verzerrt. Der Text endlich, dies infantile Märchen vom bürgerlichen Zustand als der Anarchie, als des wahren Wild-West, ist gewiß nicht so eindeutig wie ein Paragraphenstück oder sonst das übliche politische Theater; es ist die Frage, ob die Projektion der gesellschaftskritischen Einsicht auf die infantile Ebene durchweg ganz deutlich ist, und eine gewisse Divergenz zwischen der marxistischen Destruktion und einer rudimentären Naturgläubigkeit, die mit dem einfachen Holzfäller aus Alaska sympathisiert, ist nicht zu übersehen; aber einem Werk, das sich nicht begnügt, seine Erkenntnisse thesenhaft vorzubringen, sondern sie zuerst und wesentlich in der Formkonstruktion durchsetzen will, ist von vornherein ein anderer Maßstab zuzugestehen: es ist von surrealistischem

Theater wie Mahagonny Eindeutigkeit nicht sowohl im Gegenständlichen zu fordern als in der Bewußtseinsveränderung, die es mit sich bringt. Daß es einem richtigen Bewußtseinsstand angehört, haben die Skandale der zweiten Aufführung dargetan. — Auf dies wenige muß ich mich hier beschränken; möchte energisch auf ein Stück hinweisen, das trotz und wegen der primitiven Fassade zu den schwierigsten rechnet, die heute existieren; ein Werk, das aus purer Dummheit verlästert ward, indem man die anarchistischen Thesen, die es behandelt — und die Projektionen bürgerlicher Anschauungen sind — mit denen verwechselte, die es selber vertritt: der Vernichtung eben der anarchischen Wirklichkeit. — Die Frankfurter Aufführung unter *Graf* und *Steinberg* tat ihr bestes. Selbstverständlich wird eine Oper wie Mahagonny, die auf ein paar Brettern in einer Turnhalle gespielt werden müßte, durch den Apparat der großen Oper eher belastet als gefördert; dekoratives Operntheater und Psychologismus drängen sich vor; die Sprünge, die hier gerade die Form bilden, werden durch Übergänge verdeckt und vollends der Bewegungschor täuscht ein Kollektiv vor, dessen Todfeind Mahagonny ist. Bedenkt man vollends, wie fremd der Stil den Sängern sein muß, die, einmal von der großen Oper emanzipiert, sogleich ins Mißverständnis des Kabaretts verfallen, das der Erfolg der Dreigroschenoper nahelegt — so kennt man die Schwierigkeiten und muß besonders anerkennen, mit wieviel Takt sie vom Dirigenten und Regisseur gemeistert wurden. Die Überraschung des Abends war ein neuer Tenor, Herr *Wörle*, als Jim, gesanglich und darstellerisch gleich vortrefflich, jung nicht nur den Jahren nach, sondern auch durch die Art der Begabung selber. Weiter sind die Damen *Gentner-Fischer* und *Spiegel* hervorzuheben. Der Beifall war groß und die Publikumswirkung nachhaltig. So fanden die Festspiele ihr gutes Ende im Beginn mit einer unfestlichen Wirklichkeit.

*Theodor Wiesengrund-Adorno*

## ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Die zwei Tafeln mit den *Weber*-Bildern geben Einblick in den reichen Bilderteil der neugestalteten Weber-Biographie von *Julius Kapp*, deren Wert auf Seite 193 gewürdigt wird.

Das Porträt von *Brahms*, das einzige, das den jungen Künstler mit dem Verlobungsring wiedergibt, entstammt der *Michelmann*schen Biographie der Agathe von Siebold. (Siehe Seite 219.)

Die Bildnisse von *Max Hesse* und *Prof. Dr. Johann Krill* gehören zu dem Jubiläumsartikel von Wilhelm Altmann.

Dieses Heft weist ferner eine Beilage auf: das »*Marienlied*« aus der »*Adventskantate*« von *Otto Besch*, das mit ausdrücklicher Genehmigung des Verlages Ed. Bote & G. Bock, Berlin, zum Abdruck gelangt. Das Werk, das anläßlich der Uraufführung beim Königsberger Musikfest einen außergewöhnlichen Erfolg bei Publikum und Presse hatte (siehe auch den Bericht von Erwin Kroll, Seite 753 in Heft 10 des XXI. Jahrgangs der »Musik«), gelangte am Totensonntag zur gleichzeitigen Aufführung in Königsberg unter Scherchen und in Magdeburg unter Henking.

# * DAS MUSIKLEBEN DER GEGENWART *

## BERLIN

### OPER

Die Staatsoper brachte *Umberto Giordanos* Oper »*Der König*« in einer teilweisen Neubesetzung heraus. Dies bühnengerechte Werk eines erfahrenen Opernpraktikers fand in der vorigen Spielzeit viel Beifall. Jetzt, wenn es sich zum zweitenmal präsentiert, tun seine Vorzüge noch immer ihre Wirkung, Vorzüge wie wirkungsvolle Behandlung der Gesangsstimmen und des Orchesters, fesselnder Ablauf der Bühnengeschehnisse, glückliche Charakterisierung. Dennoch sind die musikalische Substanz, die Stärke der Erfindung kaum gewichtig genug, um der Oper dauernde Geltung zu verschaffen. Bei aller Anerkennung der positiven Eigenschaften des Werkes findet sich der anspruchsvolle Hörer bei der zweiten, in der Regel entscheidenden Bekanntschaft doch ein wenig enttäuscht. Fühlt man keinen besonderen Anlaß zum Tadel, so doch auch nicht zu freudig bejahendem Lob. Die Aufführung, diesmal unter *Richard Lerts* Leitung, ist sauber, gut gerundet und wirksam. *Marguerite Perras* zeigt als Rosalina Feinheit des Ziergesangs und Anmut, wennschon noch etwas Befangenheit in der Haltung. *Leonhard Kern* ist ein sympathischer König, kann aber seinen Vorgänger *Schützendorff* weder gesanglich noch schauspielerisch vergessen machen. Mit Giordanos schon erprobtem »König« hatte man eine kleine italienische Buffo-Oper zusammengekoppelt, *Felice Lattuadas* hierzulande noch unbekannte »*Zierpuppen*«. Der Komponist, wennschon kein Jüngling mehr, hat bis jetzt im Auslande überhaupt noch keine, in Italien nur bedingte Geltung finden können. Zur Ausbreitung seines Ruhms werden die »Zierpuppen« kaum viel beitragen. Molières Komödie »Les précieuses ridicules« hat *Arturo Rossato* hier zu einem Opernbuch verarbeitet, das von der geistreichen Persiflage, dem kecken und unterhaltsamen Witz des französischen Originals nicht mehr viel ahnen läßt. Die Art der Aufführung tat ein übriges, um aus der klassischen Komödie eine grobe Posse zu machen, deren Höhepunkte und schlagendste Effekte in einer überaus geschmacklosen und widerlichen Prügelszene und im Zerschmeißen von Geschirr sich darstellten. Lattuadas Partitur fesselt wenig. Sie hat weder die feine Komik, die hier am Platze wäre, noch versteht sie den Hörer zu überrumpeln mit den Treffern der kecken neuzeitlichen Parodistik und Groteskmusik à la Strawinskij, Hindemith und Genossen. Sie ist weder zeitgemäß im modernen Sinne, noch auch im Sinne des Molièreschen Stückes, sie hat überhaupt keine ausgesprochene stilistische Haltung und wirkt farblos, ein blasser Nachklang von stärkeren Vorbildern verschiedener Artung. Dabei ist die Musik im handwerklichen Sinne gut gekonnt, alles ist sauber geformt, klingend gesetzt, aber der Form fehlt der letzte Schliff, dem Satz die eigentlich meisterliche Hand. Unter diesen Umständen konnte die anständig gemachte, aber einfallsarme Partitur das uninteressante Theaterstück nicht retten. Auch die Aufführung hält sich auf anständiger, mittlerer Höhe. *Jarmila Novotna* und *Else Ruzicka* hätten als die beiden »Zierpuppen« dank ihrer koketten Grazie, ihrer gesanglich feinen Leistung sogar erhebliche Wirkung gemacht, wenn ihre Aufgaben musikalisch reizvoller gewesen wären. Von den Männern sind *Marcell Wittrisch*, *Gerhard Hüsch*, *Roswaenge* und *Kern* hervorzuheben. *Richard Lert* dirigierte mit sicherer Hand.

Die *Städtische Oper* bescherte uns einen lange Jahrzehnte hindurch vergessenen *Auber*, Nr. 28 der unendlich langen Reihe von nahezu 50 Opern Aubers. »*L'Ambassadrice*«, zu einem Text von *Scribe* und *St. Georges*, 1836 zum ersten Male aufgeführt, und jetzt, nach fast hundert Jahren, wieder aufgefrischt, heißt nunmehr: »*Vertauschte Rollen.*« *Max Barthel* und *Alfred Guttmann* haben das alte Libretto geschmackvoll und flüssig verdeutscht und bearbeitet, die wesentlichste Veränderung betrifft den in Aubers Original schon bei den ersten Aufführungen als schwach kritisierten dritten Akt. Hier haben sich die Bearbeiter größere Freiheit genommen, den Schlußakt so gut wie völlig neu textiert, und was die Musik angeht, hat Alfred Guttmann in den vergessenen Partituren Aubers fleißig Umschau gehalten und mit gewandter Hand annektiert, was passend schien. Der Text behandelt ein vor hundert Jahren die Berliner Gesellschaft aufregendes Theaterereignis: die weltberühmte Sängerin *Henriette Sontag*, die vergötterte Diva der Berliner Oper, verließ 1830 auf der Höhe ihrer Kunst die Bühne, nach ihrer Heirat mit einem italienischen Diplomaten. Dies Motiv haben die franzö-

sischen Librettisten mit einiger Freiheit, die deutschen Bearbeiter mit noch mehr Freiheit zu einem unterhaltsamen, wirksam aufgebauten Opernstoff ausgestaltet. *Barthel* und *Guttmann* sind zumal in dem auf ihr Konto kommenden Schlußakt glücklich gewesen und haben, bestens unterstützt von dem reizvollen Bühnenbild *Gustav Vargos*, dem alten szenischen Trick: die Bühne auf der Bühne, eine neue, textlich, szenisch und musikalisch gleichermaßen ansprechende Fassung gegeben. *Aubers* Musik ist nicht aufregend, bleibt immer im kleinen Genre, hat jedoch so viel melodischen Reiz, rhythmische Lebendigkeit und Pikanterie, klanglichen Charme, daß sie auch heute noch mit Vergnügen gehört werden kann. Auffallend, wie stark Offenbach von Auber angeregt worden ist. Die Aufführung, von *Paul Breisach* sorgsam vorbereitet und mit leichter Hand überlegen dirigiert, hatte lebhaftes Tempo, muntere Laune, wie sie dem Lustspiel anstehen. Gesanglich das Beste bot *Lotte Schöne* als Henriette Freitag, die zwischen dem hochgeborenen Bräutigam und der Künstlerinnenlaufbahn hin- und herpendelnde Heroine. *Margret Pfahls* Vorzüge liegen eher in der liebenswürdigen Keckheit ihres Spiels als im Gesang. *Eduard Kandl* als Theaterdirektor wie immer urkomisch. Die Tenöre *Paul Feher* und *Joseph Burgwinkel* zogen sich mit Anstand aus der Affäre, ohne gerade als Stimmkünstler aus dem Vollen zu wirtschaften. *Louise Marck-Lüders* agierte als Tante eine komische Alte recht drastisch, obschon zu possenhaft.

Die *Staatsoper* greift jetzt auf *Gounods* früher unentbehrliche, hier seit langer Zeit kaum gegebene *Margarethe* zurück. *Leo Blech* betreut die Partitur musikalisch mit dem Aufgebot seines außerordentlichen Könnens, seiner großen Erfahrung. Man hört also eine, soweit es Orchester, Direktion, Chor angeht, ganz vortreffliche Aufführung. Weniger glücklich war man mit der Besetzung der Hauptrollen. Weder die Margarethe der *Heidersbach*, noch *Fritz Wolffs* Faust können als hochwertige gesangliche Darbietungen gelten, trotz sympathischer Züge der Schlichtheit und Innigkeit bei Käte Heidersbach, trotz einzelner guter Momente und Strecken beim Tenor. Den Glanzstellen der gesanglich sehr anspruchsvollen Rollen sind beide nicht gewachsen. Dagegen ist *Ludwig Hofmanns* Mephisto hinreißend und stark in Spiel und Gesang. Auch *Janssen* als Valentin ist als Sänger hohen Lobes wert. Der sonst immer von einer Altistin gesungene Siebel ist diesmal, nicht zum Vorteil der Wirkung, einem Bariton übertragen, *Leonhard Kern*, dem übrigens, wie auch *Lydia Kindermanns* Marthe die Rolle stark zusammengestrichen ist. Sehr stark ins Gewicht fallen bei dieser Neueinstudierung das Bühnenbild und die Tanzszenen. Für beides hatte man sich in erhebliche Unkosten gestürzt, sowohl materiell, wie auch geistig. *Aravantinos*' neue szenische Bilder sind in ihrer Art Kunstwerke von zwingender Kraft, mehr noch im Architektonischen, in den gothisch stilisierten und von seltsamer Phantastik durchleuchteten Ansichten, als im Landschaftlichen. Auch die Tanzszenen waren zum mindesten sehr unkonventionell gefaßt und zeigten in ihrer durchdachten Selbständigkeit das Walten eines Geistes, der aus der modernen Tanzakrobatik eine vollgültige Kunst des Tanzes machen will und oft auch wirklich zu machen vermag. *Rudolf von Laban* ist allerdings diesmal nicht so glücklich gewesen wie kürzlich in Borodins »Prinz Igor«. Seine Tanzgestaltungen entfernen sich zu weit von allem, was man als Hexensabbat sich vorstellen kann, haben, obschon an und für sich reizvoll und originell, doch mit dem dramatischen Anlaß zu wenig augenscheinliche Verknüpfung. Der Regisseur *Hörth* nutzte diesmal die maschinellen Möglichkeiten der teuren Opernhausbühne sehr gewandt aus: seitliche Verschiebungen des ganzen Bühnenbildes brachten mehrfach starke und überraschende Wirkungen hervor, und auch die Verschiebung von der Tiefe nach der Höhe tat ihre Schuldigkeit. *Hugo Leichtentritt*

## KONZERTE

Hindemith hat seiner ironisch plaudernden Ouvertüre zu »Neues vom Tage« einen »konzertmäßigen«, musikalisch unlogischen, stark aufgetriebenen Schluß gegeben, und *Furtwängler* setzte diesen Rückfall in romantische Schlußpathetik als Erstaufführung an den Anfang seines zweiten Philharmonischen Konzertes. Die Aufnahme blieb kühl trotz der entgegenkommenden Finalgebärde und trotz der glänzenden Interpretation Furtwänglers. Der langanhaltende Beifall, der der inhaltlich schwachen Schumann-Sinfonie, der vierten, gespendet wurde, war ausgesprochen demonstrativ, konnte nicht dem Werk an sich gelten, galt einer Musikgesinnung, war Abwehr einer

andern. *Mischa Elman*, der Solist des Abends, überrannte den ersten Satz des Mendelssohn-Konzertes stellenweise, und erst vom langsamen Satz ab genoß man sein großes Können. Im dritten Furtwängler-Konzert wurde die Egmont-Ouvertüre zum Ereignis. Schönheit in letzter Konzentration, das spannendste Kurzdrama, nur der Musik zugängliche Ausdrucksmöglichkeiten, wenn das Wissen um die Handlung orientierenden Anhalt gibt. Nicht überall von solcher substanziellen Dichtigkeit klang danach Beethovens Vierte auf. Besonders schön gelangen hier dem Dirigenten und dem wundervollen Orchester die weitausholende, geheimnisvoll versprechende Einleitung und der Finalsatz. In Tschaikowskijs virtuosem Violinkonzert kam *Hubermans* große Kunst nicht allseitig zur Geltung. Obwohl es für ihn kaum noch technische Hindernisse gibt, blieb die Aufmerksamkeit doch vorwiegend an der Ausführung des Virtuosen haften. Als Orchesterstudie und Nervenprobe interessant ist Ravels »Bolero«, den der Krefelder Dirigent Siegel hier vor etwa Jahresfrist zur Uraufführung brachte und der zum dynamischen Meisterstück Furtwänglers wurde. In nervenaufreibender Monotonie wird das Bolero-Thema siebzehnmal unverändert in einem einzigen großen Orchestercrescendo gebracht, nur die Klangfarben wechseln in dem sich nach und nach bis zum größtmöglichen Fortissimo ergänzenden Orchester.

Das zweite *Klemperer*-Konzert brachte den durch Furtwängler bereits bekanntgewordenen Versuch Schönbergs, die polyphone Struktur eines Bachwerkes, des Präludiums und der Fuge in Es-dur, durch Orchestrierung zu verdeutlichen. Schönberg wurde durch die Tatsache ermutigt, daß Bach selbst ähnliche Bearbeitungen an fremden Werken vornahm. Die Absicht der Verdeutlichung und damit der Einsicht in die geniale Arbeit ist erreicht worden, zuweilen mit unsympathischer Überbetonung, wenn etwa die Hörner benutzt werden, die sich Bach schwer einfügen. Während es aber Furtwängler gelang, die Klangfarben durch dynamische Abstimmung einander so viel wie möglich anzunähern, setzte Klemperer sie scharf nebeneinander, wodurch die Aufmerksamkeit stärker auf das Experiment abgelenkt wurde. Die darauffolgende *Uraufführung Schönbergs*, eine *»Begleitmusik zu einer Lichtspielszene«* gehört zu dem Konkretesten, darin an frühere Arbeiten erinnernd, was er geschrieben hat. Nur daß die von ihm selbst als »drohende Gefahr, Angst, Katastrophe« überschriebenen Schilderungen beileibe keine psychologischen sein sollen, wogegen sich Schönberg ausdrücklich verwahrt, sondern »einen ideellen Ablauf« geben, ist ein Spiel mit Worten. Der übrige Teil des Abends war Mahler vorbehalten: *Rosette Anday* sang sehr eindrucksvoll die Lieder eines fahrenden Gesellen, worauf die Vierte zum Klingen kam, darin *Irene Eisinger* das Sopransolo hatte.

Unter *Ansermets* Leitung, der das *Funkorchester* dirigierte, spielte *Strawinskij* sein selbst von starken Pianisten noch immer gemiedenes Capriccio, diesmal geschlossener und dem Orchester verbundener als vor einem Jahr unter Klemperer. Danach erlebten vier *Orchesterstudien Strawinskijs ihre Uraufführung*, Tanzimpressionen, die wiederum durch die Anschaulichkeit und musikalische Durchschlagskraft frappierten. Das musikalisch Greifbarste, als Wagnis Kühnste und zugleich Gelungenste ist »Madrid«.

*Jan Kiepura* hat sich mancherlei zu Herzen genommen, vor allem das ihm oft angekreidete Reißer- und Draufgängertum. Auch daß ihm Dramatisches nicht liegt, hat er eingesehen. Also sang er Lyrisches, Allzulyrisches von Massenet und Puccini, dazu das kitschige Signora-Lied seiner Tonfilmrolle in »Die singende Stadt«. Ist das geistige Niveau seines Vortrags bedauerlicherweise dem Naturgeschenk seiner Stimme auch nicht entsprechend, so muß man doch anerkennen, daß Kiepura stimmlich und auch in der Anwendung des Stimmlichen ein gutes Stück weitergekommen ist.

Dem Balladenkomponisten *Emil Petschnig*, einem Kärntner, fehlt es an Eigenwuchs in seinen Kompositionen, um derartig umfangreiche Texte aus einem Gusse zu gestalten. Seine Technik hat Geschick, seine Melodien fließen, sogar Humor steckt darin, leider auch haltungzerstörende Allerweltsmusik. — Der von jeher zähe an sich arbeitende und eminent begabte Cellist *Piatigorsky* hat nun auch die Aufmerksamkeit amerikanischer Konzertunternehmer auf sich gelenkt und konnte, wenn ich nicht irre, bereits zum zweitenmal das bekannte Konzert vor der Amerikareise geben. Brahms, Beethoven und eine nur vituos interessierende Sonate von Boccherini standen auf dem Programm. Auch ein Meister des Cellos, nur heiterer im Temperament als Piatigorsky und noch spielerischer betont, ist *Maurice Eisenberg*. Stärker als die große

liegt ihm die liebenswürdige, celloartig schwärmende Linie, die er in Kompositionen von Lalo, Casals und Granados sehr feinfühlig herausarbeitet, die aber in einer Bachsuite als Manko fühlbar wurde.
Unter den Sängerinnen habe ich die sensibel einfühlende und auch stimmlich sympathische *Maria Peschken* zu nennen, die gemeinsam mit der begabten, im Aufbauen aber noch versagenden *Annerose Cramer* konzertierte. *Elsa Wachsmann* kämpft stimmlich, besonders in der resonanzschwachen Mittellage, aber zuweilen auch gehörlich, einen schweren Kampf, der durch ihre temperamentvolle Vortragsweise nicht immer gedeckt wird. Bei *Marianne Brugger* liegt die Sache umgekehrt: der Vortrag ist zu einseitig ernst und für die schnippischen Liedlein von Teleman so gar nicht angebracht; aus der Stimme müßte bei richtiger Programmaufstellung mehr herauszuholen sein. *Helene Grells* Singen wird immer eine Angelegenheit wohlmeinender Freunde bleiben.
*Georg Bertram* spielte Mozart, drei Klavierkonzerte, in der dichtgefüllten Singakademie und offenbar für solche, die nur Sonntags ins Konzert gehen können. *Michael Taube* hielt den Gegenpart mit seinem Kammerorchester, diskret und anschmiegsam in der Begleitung, verständnisvoll bestätigend und weiterspinnend im Tutti. Bertrams Mozartskunst ist noch einfacher und zugleich reifer geworden. — *Iso Elinson* ist Bachenthusiast. Das ist heute begreiflich. Aber was man kaum zu glauben wagt, daß er an drei Abenden, in denen er unaufhaltsam Bach-Präludien und Fugen spielt, sein zahlreiches Publikum findet. Ein schönes Zeichen unserer Zeit. Dabei führen Elinsons künstlerisch begangene Pfade durchaus nicht immer in Bachnähe. Neben ausgezeichnet Gelungenem steht noch etüdenhaft Heruntergespieltes. Aber Elinson gehört zu den Suchenden. — Auch der Organist *Fritz Heitmann* ist ein Bachsucher. Neuerdings überraschte er seine Hörer mit Bachs »Der Klavierübung dritter Teil«. Diese bescheidene Überschrift faßt ein Choralwerk aus vier des Meisters letzten Lebensjahren zusammen, darin er nichts Geringeres versucht, als der katholischen Musikmesse eine evangelische gegenüberzustellen. Die Universalität des Ausdrucks verlangt allerdings einen Meisterorganisten, wie Fritz Heitmann einer ist. — *Julius Dahlke* verfügt als Pianist nicht über die selbstverständlich formende Ausdruckskraft, die nun einmal bei Mozart unerläßlich ist. Bald gelingt's, bald geht's daneben. In der Beethovendarstellung war er mehr vom Glück begünstigt. Das Bachspiel *Mary Barrat-Dues* ist zupackend kraftvoll, die Darstellung César Francks dagegen technisch nicht einwandfrei, aber innerlich ein überzeugendes Herankommen. Die noch sehr junge Pianistin *Edith Kraus* ist ausgesprochen begabt, bedarf aber einer musikalisch festen Führung. *Suse Loeb*, mit dem Orchester Michael Taubes musizierend, ist, abgesehen vom Technischen, in der Darstellung eine langsam Werdende, die sich Bach noch nicht, wohl aber Rameau erschlossen hat. Von *Anthea Bowring* hörte ich ein farb- und energieloses Brahmsspiel. *Max Nahrath* zeigte noch einmal die Leichtgriffigkeit auf der doppelten Klaviatur des Bechstein-Moor-Flügels auf. *Otto Steinhagen*

*Orchester und Solisten*

Der Kölner Generalmusikdirektor Hermann *Abendroth* konnte bisher in Berlin, wenn es darauf ankam, nie die verdiente Resonanz finden. Seine kernhafte Kraftnatur hat eben nichts von einer unverbindlichen, eleganten Pose, sondern musiziert aus treffsicherem, unmittelbarem Musikertum heraus. Sehr wohlgetan, daß Bechstein für das erste seiner großen Stipendienkonzerte sich diesen in Westdeutschland eine Rolle spielenden Dirigenten holte und einen Bach-Beethoven-Brahms-Abend von eindringlicher Wirkung zustande brachte. Bachs Flötensuite (h-moll) mit Orchester, solistisch von Kurt *Ramin* gut durchgeführt, gelangte mit Hilfe des Berliner Sinfonieorchesters unter Abendroths durchsichtiger, bezwingend lebendiger Leitung zu erhebender Wirkung. Dann folgte das Beethoven-Konzert, mit dem der junge Wiener Stephan *Bergmann* sich erfolgreich in die erste Reihe des pianistischen Nachwuchses stellte, und zum Schluß die e-moll-Sinfonie von Brahms.
Um bei dem Sinfonieorchester zu bleiben: ein paar Worte über seine letzten Sonntagskonzerte, die stets durch irgendeine Neuheit gefesselt haben. So brachte Dr. *Kunwald* eine von Felix Günther sehr fein aus alten unbekannten Meisterschätzen (Benda, Böhm, Kirnberger usw.) zusammengestellte und instrumentierte Suite »Deutsches Rokoko« zur beifälligen Aufnahme. Unter Direktion von Dr. *Thierfelder* hörte man eine schöne Romanze op. 38 von Karl Thießen, in der aparten Besetzung für Hornquartett und

Streicher, sowie die prächtige »Kleine Suite im alten Stil« op. 29 von Klaus Pringsheim. Verdiente Beachtung fand ferner der Rigaer Dirigent und Komponist Marc *Lavry* mit seiner von ihm selbst umsichtig geleiteten, farbenfrohen und schon bemerkbar eigenen Sinfonischen Suite Nr. 3, die slawisches Volksgut mit tänzerischem Wurf für großes Orchester belebt. — Ein Solistenkonzert des strebsamen, aber etwas temperamentlosen Dirigenten Joe *Balay* ist anzuführen, weil darin Sascha *Bergdolt* das Lisztsche A-dur-Konzert mit beträchtlichem Können aus den Tasten holte, und Frieda *Dierolf* in Regers »An die Freude« ihren sorgfältig behandelten Alt im großen Rahmen zeigen konnte.

Die Philharmoniker unter der Führung des Rassemusikers Issai *Dobrowen*, der ein Tschaikowskij-Programm mit richtigem Elan durchführte. Solisten waren die Brüder *Spiwakowsky*, beide ihrer virtuosen Aufgabe gewachsen. Indessen überbot der Geiger Tossy Spiwakowsky im D-dur-Konzert durch feinmusikalische Ausdeutung seinen, das b-moll-Konzert spielenden, etwas robusteren Bruder Jascha, der sich früher schon günstiger als Musiker präsentieren konnte. Die Sinfonie pathétique soll nachher das Glanzstück für Dobrowen gewesen sein.

*»Israel in Ägypten«* im ersten Abonnementskonzert der Singakademie. Dieser von Georg *Schumann* in bewährter Sicherheit der Leitung und Durchführung des Stils gebotene Händel ließ den routinierten und stimmlich machtvollen Chor in bester Form hervortreten. Was um so erfreulicher war, weil die Singakademie, soeben von einer sehr erfolgreichen Skandinavienfahrt zurückgekehrt, nun den Dank der Berliner für ihre schöne Kulturpropaganda entgegennehmen durfte. Das Philharmonische Orchester, die leistungsfähigen Solisten Lotte *Leonard*, Emmy *Leisner*, K. M. *Topitz*, Alb. *Fischer* und Kurt *Wichmann* halfen mit am Werk.

*Kammermusik und Solostreicher*

Das *Rosé*-Quartett ist Repräsentant jener alten Wiener Musikertradition, die aus der Klassik kam, sich in den romantischen Perioden im Ruf behauptete und nun mehr und mehr abzusterben scheint. Man mußte von den Rosé-Leuten Mozart hören (d-moll, K. 421), um den köstlichen Wert dieser stilempfindlichen Interpretation voll zu würdigen. — Das *Budapester* Streichquartett ist ein anderer, feuriger eingeheizter Typ, dem die nachromantisch polierte, slawische Kunst eines Tschaikowskij (op. 22) glänzend liegt und von ihm ebenso delikat wie glutvoll geformt wird. — Das in Berlin längst akkreditierte *Mayer-Mahr*-Trio musiziert jetzt mit der prachtvollen Cellistin Eva *Heinitz*, und man hat am ersten Abend diese Auffrischung bemerkbar gespürt. Hoffentlich werden nun auch die Programme etwas jünger werden!

Jacques *Thibaud* spielte an zwei Abenden vor einem gewählten, zahlreichen Publikum, in seiner subtilen Formgeschliffenheit, noblen Vergeistigung des Gespielten (Bach, Corelli, Mozart usw.) und war nach dem Erfolge veranlaßt, noch ein drittes Konzert zuzugeben. Die französische Geigenkunst hat in ihm ihren hervorragendsten Vertreter. — Über Mischa *Elman*, diesen fabelhaften Violinisten und geschmackvollen Musiker noch Neues vorzubringen, erübrigt sich (Konzerte: Bach, Vieuxtemps). — Ihm gegenüber ist Fr. v. *Vecsey* hinter den Jugenderfolgen zurückgeblieben. Sein großes technisches Können steht natürlich fest; aber seine Vitalität hat bemerkbar nachgelassen. — Der Amerikaner Albert *Spalding* ist als Geiger unbedingt Klasse. Wie er letzthin nach einem Mozart-Konzert die César-Franck-Sonate in A-dur edel im Ton und Gehalt gestaltete, verdiente mit Recht den erzielten warmen Beifall der Kenner. — Jedermann ist gespannt darauf, was in Jahren aus dem Geigenwunder Yehudi *Menuhin* geworden sein mag, der als Knabe schon keine technischen Probleme mehr kennt und eine gegenwärtig wohl unerhörte musikalische Frühentwicklung zeigt (Schubert, Viotti). Zum Glück heißt sein künstlerischer Berater Adolf Busch.

Vier Cellisten warten auf Anerkennung ihrer Leistungen. Bei Benito *Brandia* sind sie unzweifelhaft, da darf man nach den reif vorgetragenen Werken von Boëllmann, Respighi usw. mit dem Lobe nicht zurückhalten. — Auch der junge, ernsthaft ringende Günther *Schulz-Fürstenberg* zählt mit seinen schönen Gaben, die sich noch ausreifen dürften, schon im Konzertsaal mit. — Aus Amerika kam mit vorausgeschicktem Ruf Felix *Salmond.* Er erwies sich nicht nur als überlegener Spieler, sondern auch als sehr respektabler Gestalter von Händel und Beethoven. — Der feine Könner Robert *Bergmann*, der zwei Abende gab, wurde leider manchmal förmlich zugedeckt von seinem draufgängerischen Begleiter (Debussy-Sonate). Der zweite Eindruck von ihm korrigierte den weniger günstigen des ersten Konzertes.

*Klavierabende*

Frederic *Lamond* gibt in diesem Winter einen Zyklus von vier Beethoven-Konzerten, dazu berufen wie wohl kaum ein anderer. Denn er hat, abgesehen von seinem körnig klaren Klavierton und der noch immer gefestigten Sicherheit, dafür die dem Beethovengeiste verwandte, innere Spannkraft. Sehr imponierend, wie er die Vortragsreihe mit der scharf gemeißelten Hammerklavier-Sonate begann. — Auch Edwin *Fischer* hatte dieses schwierige Werk auf seinem Programm stehen, neben der in A-dur (K. 331) von Mozart und der Brahmsschen f-moll-Sonate, die ihm am kongenialsten gelang. Fischers Mozart wird nach einem Sonderkonzert mit Kammerorchester noch zu beleuchten sein. — Der erste Klavierabend von Leonid *Kreutzer* war, an Beethoven op. 110 gemessen, eine seinem objektiven Vortragsstil entsprechende, abgerundete und musikalisch konzentrierte Leistung.

Zwei Virtuosennaturen. Egon *Petri*, die kühlere von beiden, war von einer unvergleichlich bravourösen Überlegenheit in der Busoni-Übertragung der Bachschen Tripelfuge in Es-dur, aber anderseits bei Beethoven (op. 109; op. 53) so vergeistigt, wie man ihn bisher noch nicht kannte. — Viel sinnlicher Klangreiz ist es, was Wladimir *Horowitz* so suggestiv wirken läßt; denn eine blendende Tastenkultur haben auch andere in Bereitschaft. Die Toccata Prokofieffs wurde mit stupendem Elan hingelegt. Aber erst mit Liszt erhob sich Horowitz auf das ihm musikalisch am besten liegende Plateau höchster Nachschöpfung.

Wenn Frauen spielen, will man gern von graziösem Zauber gefangen sein. Frieda *Kwast-Hodapp* hat davon nicht viel. Mit geradezu männlichem Ernst faßt sie die Präludien und Fugen des wohltemperierten Klaviers von Bach an, die sie klar und stark, wenn auch manchmal dynamisch ein bißchen romantisiert, aufzubauen versteht. — Junge Anwärterinnen von größerer Begabung waren die schon eigenstarke Vittorina *Bucci* und die ebenfalls Hoffnungen weckende Lella *Firle.*

*Sängerinnen und Sänger*

Amalie *Merz-Tunners* Hugo-Wolf-Abend haftet in der Erinnerung fest. Man hört eine stimmlich und künstlerisch so homogen gereifte, des letzten Ausdrucks fähige Gesangskunst selten. — Auch Martha *Winternitz-Dorda* verdient ein gleiches Lob. Ihr Sopran ist noch immer weich und frei im Ansatz und wird von einer für Schubert besonders geeigneten Künstlerin nuancenfein dem Kunstwerk dienstbar gemacht. — Ria *Ginster*, die hier schon im großen Rahmen auftrat, aber noch nicht ganz durchdringen konnte, wird in Jahr und Tag zu unseren ersten Sopranistinnen zählen. Ihre Stimmkultur und ihr zur Differenzierung fähiges Stilempfinden geben schon jetzt vortreffliche Eindrücke. — Bei Grete *Stückgold* steht umgekehrt die Leistung hinter dem großen Ruf zurück. Von dem opernhaft Äußerlichen des Vortrags abgesehen, ist auch die Stimme selbst in einer Ansatzkrise, die noch ernstere Folgen haben könnte, wenn nicht sofort eine Korrektur der Technik einsetzt. — Sonja *Yergin* besitzt einen gutbehandelten, hellklingenden Sopran, und sie sang eine Gruppe Rachmaninoff mit unmittelbar starker Wirkung. — Recht befriedigend der Abend der Mezzosopranistin Edith *Mayer-Springer*, die ihr klangvolles Material, bis auf den noch mangelhaften S-Laut, schon einwandfrei geschult hat und auch musikalisch singt.

Noch ein paar Sänger zum Schluß. Man muß staunen, daß Heinrich *Knote* noch heute einen derartigen Stimmglanz entfalten und sich auf dem diffizilen Konzertpodium als Liedersänger verhältnismäßig gut behaupten kann. Er singt natürlich auf Wirkung berechnet; aber er singt künstlerischer, als mancher seiner Kollegen vom hohen C. — Für den in Paris wirkenden Opernsänger José *Rogatschewsky* war die Reklametrommel über Gebühr gerührt worden. Er verfügt über einschmeichelnde Pianoeffekte, hat aber kein Forte und bleibt als Künstler ganz an der Oberfläche. — Unter der künstlerischen Leitung des Kapellmeisters Herbert *Lilienthal* kamen in einem sogenannten »Simultan-Konzert« sieben singende Podiumanwärter mit unterschiedlichem Resultat zu Wort und Ton. Ich hörte die schon ziemlich fertige Sopranistin Elisabeth *Harloff* in gut erfaßten Schubert-Liedern und den mit einem schönen Bariton begabten Bruno *Ramin* in Liedern von R. Strauß. Diese einem wirtschaftlichen Notstande entsprungene Idee von Sammelkonzerten verdient Beachtung.

*Karl Westermeyer*

## OPER

BASEL: Von *Gottfried Becker* musikalisch vorbildlich betreut und *Oscar Wälterlin* in vornehmster Eigenart inszeniert errangen

sich *Schoecks* »Pentesilea«, ein Werk von suggestiver Kraft der Stimmung, und *Pfitzners* »Palestrina« bedeutenden äußeren und inneren Erfolg. Daneben wurden einige Opern des eisernen Bestandes geboten, unter denen Lortzings »Waffenschmied«, mit *Alfred Waas* als glänzendem Träger der Titelrolle, besonders gefiel. *Gebhard Reiner*

BREMEN: In der Stadttheateroper wurden *Halévys* Jüdin und *Délibes'* Lakmé, aus der Versenkung heraufgeholt und mit viel Mühe neu aufgeputzt, dem etwas verwunderten Publikum vorgesetzt. Die immerhin in ihrer herben Stilgeschlossenheit großangelegte Jüdin sollte wohl besonders bestätigen, daß *Lars Boelicke*, unser glänzender lyrischer Tenor, nunmehr als Eleazar den Übergang zum heroischen Fach mit Erfolg vollzogen hat. Und die Lakmé gab der neuen Ballettmeisterin Ery Boos Gelegenheit, sich und ihr gutgeschultes Ballett in günstiger Beleuchtung zu zeigen. Daß *Sinaida Lissitschkina* eine glänzende Koloratursängerin ist, wußten wir auch so; dazu war die mühevolle Neueinstudierung der mit Recht längst vergessenen Lakmé nicht erforderlich. *Gerhard Hellmers*

BRESLAU: Zum erstenmal erschien *Paul Hindemith* auf unserer Bühne mit »Neues vom Tage«. Das interessante, aber stilistisch auseinanderfallende Werk — eine meisterliche Musik ist an ein skurriles Textbuch verschwendet — fand hier eine über alle Schwierigkeiten triumphierende Aufführung, an der als Dirigent *Hans Oppenheim*, als Meister der Chöre *Justus Debelak*, als Hauptsolisten *Genia Guszalewicz* (Laura) und *Leo Weith* (Eduard) führend beteiligt waren. Werner Jacob, der sich bei dieser Gelegenheit als Regisseur einführte, hatte einen Lokalfilm aufnehmen lassen und mit den einzelnen Auftritten in engere Verbindung gebracht. Das mußte mißglücken und mißglückte denn auch, weil gerade für »Neues vom Tage« doch wohl eher Berlin, als Breslau für den Schauplatz in Frage kommt, und weil ferner die einzelnen Bilder der »lustigen Oper« an sich viel zu drastisch umrissen sind, um noch einer weiteren Erklärung und Verdeutlichung durch filmische Hilfsmittel zu benötigen. Ansonsten bewährte sich Jacob als flotter Spielleiter, aber mit seinen Film-Intermezzi hat er weder dem Werk, noch sich selbst einen sonderlichen Gefallen erwiesen.
*Jacques Offenbach* wurde bereits mehrfach von unserer Oper gefeiert. Zuerst durch eine Morgen-Veranstaltung, bei der die neue Ballettmeisterin *Valeria Kratina* eine eigens von ihr erfundene pantomimische Handlung zu einer Zusammenstellung Offenbachscher Tänze von *Rudolf Senger* als »Offenbachiade« betitelte Uraufführung herausbrachte und *Ernst Decsey* (Wien) eine leichte Plauderei über Offenbach zum Besten gab. Alsdann durch eine abendliche Neustudierung des Buffo-Operchens »Der Ehemann vor der Tür«, das in seiner biedermeierlichen Fidelität und mit seinen reizenden Walzern dem Publikum ausnehmend behagte. Unter der eleganten Stabführung *Hermann Wetzlars* entfaltete sich ein fröhliches Ensemble, zu dem sich *Rose Book*, *Gretel Hütter* und *Arthur Speyer* zusammenfanden. Insbesondere glänzte die Erstgenannte durch den reinen Schliff ihrer Koloraturen. Zum »Ehemann vor der Tür« wurde die bereits erwähnte »Offenbachiade« gesellt, und so kam ein netter, kleiner Offenbach-Abend zustande, dem im Laufe des Winters dann noch ein großer, repräsentativer folgen soll. *Erich Freund*

BUENOS AIRES: Gesamtkünstlerisch bedeutungslos, solistisch der ideale Tummelplatz für einige italienische Gesangsstars, geschäftlich eine schwungvoll ausgenutzte Höchstkonjunktur der Mailänder Opernagentur Ferone, bot die Opernspielzeit 1930 des *Teatro Colon* blutwenig Neues. Außer *Pizzettis* handlungsblassem und instinktarmen Musikdrama »Der Fremde«, das keine neuen Züge zu dem aus früheren Werken gewonnenen Bild des Komponisten hinzufügt, das in der Feinheit des Orchester- und Chorsatzes ein Unikum darstellt, in der dramatischen Linie aber weit hinter »Jaele e Debora« zurücksteht, und außer einer nur glattes Handwerk zeigenden Partitur »Amaya« des Basken *Jesus Guridi* gab es fast nur Reprisen. Auch für die Aufführung von *Rimskij-Korssakoffs* »Sadko«, das einige Juwelen russischen Folklores in einem Meer von Rheingold-Klängen ertränkt, lag keine künstlerische Notwendigkeit vor. Das übrige waren Werke des eisernen Colon-Repertoires, die Giacomo *Lauri-Volpi* Gelegenheit zur Entfaltung seiner phänomenalen Höhenregister, *Tito Schipa* zur Dokumentierung reifer Belcanto-Kultur gaben. Dazu gehört auch Rossinis »Tell«, den man angeblich als nachträgliche Zentenarfeier, in Wahrheit nur für Lauri-Volpi angesetzt hatte. Zu nennen sind nur Tito Schipas ungewöhnlich

kultivierte Gesangskunst (Donizettis »Liebestrank« und »Don Pasquale«), der junge französische Tenor Georges *Thill*, die vitale, gesanglich nicht mehr ganz ausgeglichene Altistin Gabriela *Besanzoni*, eine Carmen von hoher Spielvirtuosität, aber auch als »Orpheus« (Gluck) von geläutertem Stilbewußtsein und großer Linie, der Bassist Tancredo *Pasero*. Das übrige war tiefer italienischer Durchschnitt, zum größten Teil sogar letzte Provinz. Unter den Kapellmeistern ist neben dem routinierten Hector *Panizza* der junge Argentiner F. *Calusio* zu nennen, der seine Ausbildung zum Teil Deutschland verdankt. Unter den argentinischen Sängerinnen stehen nur die Sopranistin Isabel *Marengo* und — in einigen Partien — die Altistin Luisa *Bertana* über dem Durchschnitt.

Die einzige künstlerische Seite dieses skrupellosen Operngeschäfts war das Gastspiel *Schaljapins*. Sein »Boris« ist, trotz verminderter Durchschlagskraft des Organs, immer noch die größte Universalleistung tiefvergeistigter Darstellungskunst. Auch eine Aufführung des Rossinischen »Barbiers« drückte er (neben Tito Schipa) auf Ausnahmeniveau. Geradezu Verbrechen waren die italienischen Aufführungen der »Götterdämmerung« und des »Rosenkavaliers«. Bühnenbild, Inszenierungsideen waren mit Ausnahme der Fassung des »Boris Godunoff« und der aus dem Vorjahr wiederholten »Chowantschina« nicht weiter zu unterbietende Dekadenz.

Nachdem der unterdessen durch den Umsturz weggefegte Bürgermeister von Buenos-Aires, Dr. Cantilo, ein hochwertiges deutsches Operngastspiel für September (»Ring«, »Tristan«) in letzter Stunde ganz unqualifizierbar annulliert hatte, wurde ein italienisches Opernensemble für die Frühlingsspielzeit engagiert, das von der neuen Regierung übernommen werden mußte, aber in seiner reduzierten Form künstlerisch bedeutungslos ist. Entgegen aller Tradition war die Nachspielzeit dieses Jahr nicht dem Orchesterkonzert vorbehalten, das mit städtischer Subvention der sich entwickelnden musikalischen Kultur des Landes große Dienste bisher geleistet hat. Es war kein europäischer Dirigent verpflichtet worden. Also auch in dieser Beziehung schloß die Spielzeit mit einem riesenhaften Negativsaldo. *Johannes Franze*

DÜSSELDORF: Als einzige Neueinstudierung in Monatsfrist brachte die Oper Wagners »Holländer«. In der Kontrastierung von Lyrik und Dramatik war *Wolfgang Martin* diesmal nicht sehr glücklich. Die Zerdehnung der langsamen Episoden war so stark, daß das dämonische Naturelement über Gebühr in den Hintergrund trat. Von kleinen Einzelheiten abgesehen, hinterließ die Regie von *Friedrich Schramm* wesentlich günstigere Eindrücke. *Erna Schlüter*, eine neue Kraft, die man im Vorjahr seltsamerweise als Acuzena gastieren ließ, bot als Senta eine ausgesprochene Spitzenleistung. *Carl Heinzen*

GENF: Nach der Dresdener Oper wurden von der »Genfer Gesellschaft für internationale Festspiele« — *R. Bory* und *P. Chavan* — die Comédie Française, das Théâtre National de l'Opéra und das Orchestre du Conservatoire unter *Philippe Gaubert* in durchwegs »erster Besetzung« eingeladen. Eine Aufführung des Molièreschen »Bourgeois Gentilhomme« mit der entzückenden Musik Lullys, des »Castor et Pollux« von Rameau, dazu ein Querschnitt durch die französische Choreographie seit der Mitte des 19. Jahrhunderts bis heute und ein Konzert bekundeten, auf welch hoher Stufe die französische Sprech-, Ton-, Tanz- und Bühnenkunst steht. Dem ungemein beweglichen *Ansermet* gelangen meisterlich geschlossene Aufführungen von »Carmen« und »Pelléas et Mélisande« mit dem O. S. R. und Pariser Sängern. *Willy Tappolet*

HAMBURG: In der Oper ist mit der Beurlaubung *Egon Pollaks* auf vier Monate nach Chicago ein wichtiger Platz, der des einzigen hiesigen »Ersten Kapellmeisters«, unbesetzt. Es haben also die »Kärrner« zu tun. Gastdirigenten sind in Aussicht; auch mit anderen Gästen — wie mit der Onegin (als sehr eindrucksstarker Carmen) — sucht man den Mißmut zu beschwichtigen. Meyerbeers *Hugenotten* haben, hier lange nicht gesehen, kürzlich eine neue Ausstattung und Neustudierung erlangt. Trotz einiger Wiederherstellungen hatte man noch gestrichen nach Gebühr. Des Intendanten *Sachse* Vorliebe für alte Opern ließ sich am szenischen Bilde (nach Aravantinos' teils farbig vollwertigen Entwürfen) erkennen. Karl *Günthers* Raoul war die wirklich zureichende Besetzung neben dem Lübecker Gast *Kreutzfeld* als Königin, während Martha *Geister-Valentine* nur bescheidenen Ansprüchen gleich etlichen anderen genügte. Gleicherweise, mit lebhaftem Anteil am Stoff und der Darstellungsfrische, ist Aubers »*Fra Diavolo*« neu aufge-

frischt dort gegeben, szenisch nur im bewegten Bild Sachses von Belang, mit Paul *Kötter* als belangreichem Diavolo, mit den Banditen *Lohfing* und *Kreuder* aber der stärksten Heiterkeit ausgeliefert.

*Wilhelm Zinne*

KÖLN: *Alban Bergs* »Wozzeck« ist nun auch, nachdem in Westdeutschland die Bühnen Essen, Düsseldorf, Aachen voraufgegangen waren, von der Kölner Oper aufgenommen worden, die für das Werk vor allem ihr großes, in dreißig Proben unter Eugen Szenkar geschultes Orchester einsetzen konnte. Die Klarheit und Klangverfeinerung begünstigte das Ensemble der Stimmen, von denen *Ludwig Weber* (Wozzeck) und *Maria Ulbrich-Bernhard* (Marie) hervorragten. *Dr. Erich Hezel* konnte in die schauspielerische Gestaltung, zumal der großen Wirtshausszene, eine schärfere Charakteristik bringen, war allerdings im Stimmungsmäßigen der Szene an die zum Teil romantisch-opernhaften Bühnenbilder von Aravantinos gebunden. Die Aufführung vermochte die dramatisch-musikalische Eigenart des Werks mit aller Deutlichkeit herauszustellen und hatte starke Wirkung, freilich bei der Natur des kölnisch-rheinischen Opernpublikums nur in beschränkterem Kreise.

*Walter Jacobs*

NÜRNBERG: Einen sehr starken Erfolg hatte die Oper mit der Erstaufführung von *Verdis* »Simone Boccanegra« zu verzeichnen. Die Lebendigkeit des Musizierens unter Wetzelsbergers dramatisch stark akzentuierter Leitung trat auch in der von leidenschaftlichem Rhythmus bewegten Spielleitung Hartmanns überzeugend in Erscheinung. Die Titelrolle gab Jaro Prohaska ausgiebig Gelegenheit, die klangliche Gravität seines Heldenbaritons und sein großes Darstellungsvermögen zur Geltung zu bringen. Auf ein hohes Format war die Amelia durch Ingeborg Holmgreen gestellt, die dank ihrer souveränen Stimmtechnik und ihrem starken Bühnentemperament den Wert dieser charaktervollen Aufführung am meisten bestimmte. Viel Anklang beim Publikum fand die deutsche Uraufführung des Singspiels »Frühling im Wiener Wald« von *Leo Ascher*. Man kann dem Komponisten nicht nachrühmen, daß ihm hierbei noch einmal etwas eingefallen ist, und auch das Buch, dem eine gut bürgerliche Liebesgeschichte aus der Biedermeierzeit mit viel Dialog und genügsamem Humor zugrunde liegt, bringt keine Überraschungen. Die Hauptschlager, das melancholische Lied und der klischierte Wiener Walzer, ein paar flotte Marschrhythmen und ein wenig lyrisches Sentiment waren offensichtlich auf die Konjunktur »Jazzmüdigkeit« berechnet.

*Wilhelm Matthes*

PARIS: In den Opernhäusern von Paris wurde uns bis jetzt nur das seit Jahren bekannte Repertoire in erwärmter Auflage vorgesetzt, obwohl für die laufende Saison interessante Neuheiten zu erwarten sind. »Der Rosenkavalier« mit *Richard Strauß* am Pult, war mehr gesellschaftlich als künstlerisch bedeutungsvoll. Stärkeres Interesse bringt man »Salome« unter Leitung des Komponisten entgegen.

*Ludwig Fugmann*

POSEN: Eine der allerersten Primadonnen ist hier zu hören: die *Zmigród-Fedyczkowska*. In den neueinstudierten »Toten Augen« ist sie Myrtocle: jeder Ton ein Stern! Die Posener Oper gewinnt durch diese Persönlichkeit internationale Beachtung. Unter *Wojciechowskis* Leitung bewährt sich die Oper. »Manru« und »Aida«, die ich mir anhörte, sind anständige Leistungen, und Orchester, Chöre und Ballett *(Ciesielski)* sind mit ihrem Können hoch anzusetzen. Die Tenöre *Drabik* und *Tarnawski* haben besondere Qualität, *Dr. Roeßler*, eine vornehm-kühle Erscheinung, ausgerüstet mit einem warmen Alt die junge *Tylewska*, die Baritone *Maj* und *Karpacki*, der Baß *Zathey:* das sind alles wertvolle Kräfte, die viel gelten. Es war an der Zeit, hiervon Kunde zu geben.

*Gerhard Krause*

ROSTOCK: *Siegfried Wagner* kam dreimal zu Aufführungen seiner Werke, darunter der Uraufführung des »Schmiedes von Marienburg« nach Rostock, stand dreimal am Dirigentenpult, einmal am Vortragspult; die Leistungen der Rostocker Bühne hat er immer mit Dank und Freude anerkannt. So erschien es als eine Ehrenpflicht, hier in würdiger Weise seiner zu gedenken. Die Rostocker Feier folgte dem Vorbild der Bayreuther Feier im Festspielhaus. Das *Siegfried-Idyll*, nach Toscaninis Vorgang in der ursprünglichen kammermusikalischen Fassung mit 13 Spielern, stand am Anfang, *Siegfrieds Tod* aus der Götterdämmerung am Schlusse. Die Gedächtnisrede von Geheimrat Golther schilderte den Hüter des Grales und den schaffenden Tondichter.

*W. K.*

STUTTGART: *Angelina* von *Rossini*, auch von der hiesigen Oper in der Hugo Röhrschen Bearbeitung gebracht, blieb ein schwacher Erfolg. An der Aufführung fehlte es nicht, also mußte es am Werk liegen, von dem man sich wohl zu viele Hoffnungen gemacht hatte. Die Musik ist eben doch nur, wie schon Zeitgenossen des Komponisten erkannt hatten, ein Abklatsch dessen, was in den feinsten Erzeugnissen des Italieners zu finden ist. Eine weitere Wiederbelebung, die hier vorgenommen wurde, betrifft *Heinrich Bienstocks* »Sandro der Narr«. Keineswegs ausgereift, aber von einem jungen Dramatiker stammend, der manches von theatralischer Wirksamkeit wußte, ist Sandro ein Opernstück, das sich gut eine Spielzeit hindurch halten kann. Wie wenige Stücke gibt es doch, denen nicht immer wieder Ruhe zu gönnen ist? Kann sich etwa eine »Rose vom Liebesgarten« dauernden Zulauf sichern? Man hat jetzt auf diese romantische Pfitzner-Oper zurückgegriffen, und da ihr vor allem durch *Carl Leonhardt* bei der musikalischen Neueinstudierung jede erdenkliche Liebe erwiesen worden ist, dann aber auch die Spielleitung es sich angelegen sein ließ, den nicht eben leicht zu erfüllenden Forderungen des Buches nachzukommen, so gab es auch eine freundliche Begrüßung der lange verschwunden gewesenen »Rose«. Die Hochachtung vor dem Schöpfer dieser Musik ist unbegrenzt, aber sie kann nicht veranlassen, die Schwächen eines an unklarer Symbolistik leidenden Textes zu übersehen. Dieser Handlung fehlt es am menschlich Ergreifenden, ihre Symbolik wird geradezu zur leeren Spielerei.

*Alexander Eisenmann*

WIEN: Die große Premiere der Herbstsaison war *Weinbergers »Schwanda, der Dudelsackpfeifer«*, von dem man zuversichtlich erwartet, daß er seine Anziehungskraft nunmehr auch zum Vorteil unserer Bundestheaterkassen entfalten wird. Allerdings, der Erfolg müßte ein durchgreifender sein und dürfte nicht mit langer Dauer rechnen, denn die große Wirkung, die Schwanda allseits ausübt, der glänzende Trick, mit dem er operiert, ergibt sich fast ausschließlich aus einem Moment der Überraschung. Überraschungserfolge aber schmelzen dahin wie der Schnee an der Sonne ... Das eine muß man dem Komponisten lassen: er besitzt eine untrügliche Witterung für die Konjunktur. Die große Masse des Publikums, verschüchtert durch die vielfachen Unzugänglichkeiten der modernen Musik, war längst dazu reif, sich durch Tonika und Dominante verblüffen zu lassen. Das erkannt und genützt zu haben, ist das unleugbare Verdienst Weinbergers. Mit Schwanda spekuliert er auf das Reaktionsbedürfnis, das sich in den großstädtischen Hörerkreisen angesammelt hat, er macht sich nichts wissen und tut so, als hätte es nie einen Stilbruch gegeben, als lebten wir mitten in diatonischem Behagen. Daß er dabei sehr respektable Musikantentalente entwickelt, vor allem das Talent, sich in Smetanas und DvoraksVolksopernstil derart einzuleben, daß ihm eine Kopie davon gelingt, die durchwegs den Eindruck des Echten macht, daß er außerdem formales Geschick und ursprünglichen Sinn fürs Volkstümliche besitzt, kann gewiß nicht geleugnet werden. Schwanda besitzt zudem die Pfiffigkeit, die Bauernschlauheit, um sich rückhaltlos auf eine bodenständig-schlichte, naiv-herzbewegende Tonart einzustellen. Die Aufführung unter Clemens *Krauß'* hingebungsvoller Direktion hatte sich im Grundton ein wenig vergriffen und allzu sehr auf theatralischen Prunk und repräsentative Großartigkeit eingestellt. Dadurch wurde der unechte, spekulative Charakter des Werkes vielleicht stärker fühlbar, als es sonst der Fall gewesen wäre. Für die Darstellung waren einige unserer besten Kräfte und schönsten Stimmen aufgeboten: Frau *Angerer* und Frau *Rünger* sowie die Herren *Piccaver*, *Hammes* und *Mayr*. Die schönen Stimmen haben aber auch ihren Nachteil: sie achten nur aufs Singen und kümmern sich nicht um die Artikulation der gesungenen Worte. So kam es, daß manchmal ganze Szenen unverständlich blieben.

*Heinrich Kralik*

WIESBADEN: Mit Lortzings »Beiden Schützen« neu inszeniert und durch *C. Schmitt-Walter* und *Josef Moseler* unter Leitung von *Willi Krauß* famos verkörpert, traf man ins Schwarze: Alles klang lebendig wie am ersten Tag. — »Gianni Schicchi«, den *Erich Böhlke* im übrigen gewandt durch alle Finessen der Partitur steuerte, dürfte immerhin eine größere Dosis Beschwingtheit vertragen. Für die schwierige Titelrolle fand *Heinrich Hölzlin* die rechte Form. Wer Puccini nach dem Sentiment und Pathos seines Verismo beurteilt, hat ihm jetzt vieles abzubitten: Hier walten alle guten Geister der von Witz und Grazie belebten Opera buffa. — Die Erstaufführung von Arrigo Pedrollos

Musikdrama »Schuld und Sühne« hinterließ eher den Eindruck einer romanisch-impressionistischen, zuweilen der Moderne angenäherten Klangwelt, anstatt, wie man erwartete, die Landschaft der russischen Seele zu erhellen. Da aber alles geschickt aufgebaut und auch an wirkungsvollen Massenszenen kein Mangel ist, wird wohl das Repertoir für einige Zeit um ein abendfüllendes Stück bereichert sein. Zu dem Gelingen der von *Ernst Zulauf* dirigierten Oper trug die ausgezeichnete Inszenierung *Fritz Schröders* bei, den der neue Bühnenbildner *Gustav Singer* wirkungsvoll unterstützte. Um die Hauptrollen bemühten sich erfolgreich *Fritz Scherer* (Raskolnikoff), *Ilse Habicht, Adolf Harbich, Ina Gerheim, Robert Steel.*

*Emil Höchster*

## KONZERT

BASEL: Im zweiten Sinfoniekonzert der Allgemeinen Musikgesellschaft brachte *Weingartner* die »Kleine Suite für Orchester« von *Schreker* zur schweizerischen Erstaufführung. Originell erschienen in dem fünfsätzigen Opus vor allem »Canon« und »Fughette«. Das Gebiet der Kammermusik fand durch das »Basler Trio« (Gertrud *Flügel*, Violine, Fritz *Abel*, Violoncell und Eduard *Henneberger*, Klavier) sowie durch das Trio Jenny *Disler*, Violine, Jehanne *Rauch-Gogot*, Violoncell, und Eduard *Ehrsam*, Klavier, reichste Pflege, ohne daß allerdings irgend eine Schöpfung der Neuzeit geboten worden wäre.

Sehr interessant war dagegen das Festkonzert, das der »Sterksche Privatchor«, unter seinem initiativen Leiter Walter *Sterk*, zur Feier des zehnjährigen Bestehens veranstaltete. Neben Joseph *Meßners* op. 13, »Das Leben«, hörte man von *Strawinskij* vier russische Bauernlieder »Unterschale« für Frauenchor, desselben »Pastorale«: Chanson sans parole pour une voix et quatre instruments à vent, und Alexander *Lippays* »Zyklus für Frauenchöre« op. 5 in ausgezeichneter Wiedergabe. Reifste Chorkunst vermittelte auch der Magdeburger Domchor (Bernhard *Henking*) in einem Münsterkonzert, in Werken von Palestrina, Kuhnau, Frescobaldi, Schütz und J. S. Bach, wobei sich Heinrich *Funk* als bedeutender Orgelspieler auswies.

*Gebhard Reiner*

BREMEN: Die Konzertflut schwillt in diesem Jahr frühzeitig zu beängstigender Höhe an. Und trotz der wirtschaftlichen Not ist immer noch Publikum dafür da. Not lehrt beten; und gute Musik hören, ist ja auch Beten. Aus der Fülle der musikalischen Ereignisse seien nur folgende Hauptsachen herausgegriffen: Die Philharmonischen Konzerte unter *Ernst Wendel* begannen klassisch-romantisch mit Schönbergs Umtransportierung von Bachs Es-dur-Orgelfuge in die schwere Treibhausluft des modernen Überorchesters. Es erwies sich als ein rauschendes Virtuosenstück ohne zwingende Ursache und gegen den Geist der Bachschen Musik. Bruckners Choral-Sinfonie reinigte die parfümierte Luft mit heiligem Sturmeswehen. Wendel ist einer der berufensten Brucknerdirigenten. *Lotte Schöne* sang sehr schön zwei selig-langatmige Adagio-Arien von Mozart und die im Konzertsaal in Mimik und Ausdruck doch stark eingeschnürte Arie der Frau Flut. Den Schluß machte Rezniceks großangelegte Tanzsinfonie, die aber gedanklich die große Form kaum ausfüllte.

Im ersten Konzert des Bremer Lehrergesangvereins bewährte sich der neue Domorganist *Richard Liesche* in der Uraufführung der an effektvollem Satz und tiefer Empfindung höchst wertvollen »Sechs Gesänge für Männerchor« von Ernst Wendel als Chormeister detaillierter Kleinkunst in Phrasierung und Dynamik, wenn auch der große Gesamtwurf zunächst noch fehlt. Im gleichen Konzert spielte *Heinz Rennen* die Violin-Sonate in Es-dur von Beethoven mit schwungvoller Technik. Im zweiten »Bremer Musik-Abend« bestätigte der Vortrag von *Regers* Orgelphantasie über das Thema B-a-c-h und die echt französisch oberflächliche, aber klangschöne, alle Register der neuen Glockensaalorgel zu einem brillanten Tonfeuerwerk weckende Orgelsinfonie in F von Widor die hohe Orgelmeisterschaft Liesches. Danach sang *Rudolf Bockelmann* mit kraftvoller Stimme und belebtem Vortrag Lieder von Wolf und Balladen von Loewe. — Ein besonderes Interesse beanspruchte das Kammerkonzert des Instrumentalvereins, das als bedeutsame Uraufführung das »Schlaflied für Mirjam« für Sopran (Annemarie Sottmann aus Kiel), Flöte (der ausgezeichnete Flötist Kratzi), Bratsche und Klavier des begabten Kieler Komponisten *H. J. Therstappen* zu Gehör brachte. Das satztechnisch gewandte, in Erfindung und Ausdruck gehaltvolle, wenn auch noch etwas weitschweifige Werk fand starken Beifall. Im selben Konzert hörten wir

hier zum erstenmal *Kaminskis* impressionistisches Jugendwerk, ein Quartett mit Variationen über ein Ruthenisches Volkslied und die von Gestaltungskraft und warmem Lebensdrang überquellenden Kythere-Lieder von *Rudi Stephan*. *Hans Rohr* und *Hedwig Faßbänder* bieten hochwertige Leistungen bei kultivierter Technik, er als sicherer Führer auf dem Klavier, sie als anschmiegsame Geigerin. *Gerhard Hellmers*

BUENOS AIRES: Die Orchesterkonzerte *Ansermets*, der die diesjährige Reihe der Asociacion del Profesorado Orquestal leitete, waren wichtig wegen der großen Zahl neuer Werke, die, meist aus dem Überlieferungskreis des französischen Impressionismus oder der Spätentwicklung Strawinskijs stammend, die besondere Einfühlungsgabe des Dirigenten in diese Seite der musikalischen Moderne erneut bewiesen. Das bedeutendste Werk war freilich *Kodalys* »Psalmus Ungaricus«. Es steht in seiner ausdrucksstarken Größe einsam unter den (mit seinen Maßstäben gemessen) Zwergen der französisch-italienischen Zeitgenossen. Die Programme Ansermets brachten ferner als Erstaufführungen: *Ravels* trivialen »Bolero«, die geistvolle Instrumentierung der *Mussorgskijschen* »Ausstellungsbilder«, ferner »Daphnis und Chloe«, *Debussys* »La Mer« und »Schottischer Marsch«, die Konzertfassung von *Prokofieffs* Ballett »Skythische Suite«, *Strawinskijs* »Apollon Musagete« und den schwächlichen, rekapitulierenden »Kuß der Fee«, *Honeggers* »Chant de Joie«, *Rietis* lustige »Barabau«-Suite, als einziges Werk der deutschen Moderne *Hindemiths* Vorspiel zu »Neues vom Tage«, als Beispiele argentinischer Musik das technisch auf achtenswerter Stufe stehende »Allegro, Lento, Vivace« von *Juan José Castro* und die hübsch klingenden »Impressiones Portenas« von *José André*. Ansermet nahm auch Werke der deutschen Klassik und Romantik (Brahms' Haydn-Variationen, Schumanns a-moll-Klavierkonzert mit der vortrefflichen Brasilianerin Guiomar Novaës) in seine Programme auf. Er leistete an der Spitze seines Orchesters bedeutsame Kulturarbeit.

Vorher hatte *Alfredo Casella* vornehmlich eigene Werke an derselben Stelle dirigiert. Nur die »Partita«, deren Klavierpart der Komponist selbst meisterhaft am Flügel ausführte, vermochte zu fesseln. Die »Puppazetti« zeigen wenigstens witzig-graziöse Einfälle. Der Rest CasellaschenOrchesterschaffens konnte nicht davon überzeugen, daß er ein Führer der musikalischen Moderne ist. Wichtiger war der Besuch *Honeggers*. Er führte seinen »König David« und sein Oratorium »Judith« auf, das besonders in den Lamentationen des ersten Teils eigene Schönheiten enthält. Aus der fast vollständigen Reihe der Orchesterwerke behaupteten sich »Le Horace Victorieux« vermöge seiner schlagenden Ausdrucks-Drastik und »Pacific 231« als stärkste Ausdruckswerte. Honeggers Gattin spielte den Klavierpart des »Concertino« mit delikater Kultur. Die Auswahl der Kammermusikwerke, die Honegger präsentierte, erwies sich mit Ausnahme des langsamen Satzes im Streichquartett als buntes Stilgemisch ohne persönliche Prägung und fand keine freudige Aufnahme.

Bedeutungsvoll wurde der Besuch der »*Società Polifonica Romana*«, dem der Leitung Monsignores *R. C. Casimiris* unterstehenden Chor aus Mitgliedern römischer Kirchenchöre, der Werke von Palestrina, Lassus, Victoria, Josquin aufführte und hervorragende stilistische Schulung, überwältigend schönes Material der Männerstimmen, dagegen nicht ganz befriedigende Schulung der Knabenstimmen erwies. Der Chor der Wagneriana versuchte sich an einer Kantate Bachs: »Ich hatte viel Bekümmernis« mit negativem Ergebnis, dagegen zeigte die unter der Leitung des fleißigen und gewissenhaften *Joseph Reuter* stehende »*Deutsche Konzertgesellschaft*« (frühere »Singakademie«) große Fortschritte. Sie führte Schumanns »Paradies und Peri« (mit der ausgezeichneten Sopranistin Johanna Schnauder) ein Volksliederprogramm, das altenglische Madrigale enthielt, Mendelssohns Opernfragment »Loreley«, Schuberts »As-dur-Messe« auf und plant Haydns »Schöpfung«. Großen Publikumserfolg hatte der *Donkosakon Chor* »*Platoff*«, wenn er auch dem Chor Jaroffs nicht ebenbürtig ist.

Im Konzertsaal erschien der russische Pianist *Brailowskij*, einer der ersten Interpreten Chopins und slawischer Klaviermusik, der durch sein mitreißendes Temperament nicht nur äußeres Brio, sondern vor allem hochkultiviertes Musikertum zur Entfesselung bringt, der vortreffliche Bachbearbeiter und Bachspieler *Walter Rummel*, der aber auf anderen Gebieten ungleich war, an Pianisten ferner die ausgezeichnete Brasilianerin *Guiomar Novaës*, ein Klaviertalent ersten Ranges, der romantisch-schwärmerische Russe *Iso Elinson*, der formal begabte Italiener *Carlo*

*Zecchi* sowie der Spanier *Ricardo Vines*, der sich für die allerjüngste Klavierliteratur der Franzosen mit Fanatismus einsetzte. Der französische Geiger *Jacques Thibaud*, ein wohl unerreichter Interpret Debussys, ein kultivierter Kenner Mozarts, der glänzende belgische Cellist *Horace Britt* sind noch zu nennen. Das Londoner Streichquartett zeigte tonliche Höchstkultur und eine beneidenswerte stilistische Verfeinerung. Mit Britt vereinigten sich die Londoner zu ausgeglichenen Aufführungen von Schuberts großem C-dur-Quintett. *Elisabeth Schumann* warb mit hervorragendem Stilgefühl für die Liedkunst Schuberts, Brahms', Richard Strauß', Joseph Marx' im Konzertsaal. Besonders ihr vollendeter Schubertstil fand enthusiastische Bewunderung der argentinischen Presse. Ihr virtuoser Begleiter war *Karl Alwin*. Die Polin *Stanislawa Argasinska* zeigte in einem leider nur einzigen Konzert auffallend schöne Stimmittel und hervorragende Vortragskunst, die sie deutscher Schulung verdankt. Die Chilenin *Sofia del Campo* widmet sich mit besonderem Erfolg der italienischen und französischen Gesangsmusik des 18. Jahrhunderts. Sensationell war das Erscheinen *Maria Ransows*.
Ein monumentaler Kontra-Alt von satter Farbe, ein faszinierendes Vortragstemperament, das in gleicher Weise altitalienischer Gesangsmusik wie deutschen Meistern zugute kam. Ein Liederabend der in Buenos Aires lebenden Altistin *Paula Weber* sei noch hervorgehoben. *Johannes Franze*

DÜSSELDORF: Das hier zur *Uraufführung* gelangte zweite Klavierkonzert von *Nicolai Lopatnikoff* zeigt bei allem virtuosen Einschlag deutliche Bindung mit dem sinfonischen Element. Synthese von Strawinskij undTschaikowskij führt noch nicht zu absolutem Eigenstil, läßt aber besonders in den Überleitungsgliedern starkes Können und gesundes Musikantentum erkennen. *Walter Frey* spielte die Neuheit meisterhaft. Die Sweelinck-Suite von *Wolfgang Fortner* vereint barocke Freudigkeit mit fesselndem klanglichen Gewande, das für den Spezialfall kaum zu übertreffen sein dürfte, als neue Norm dagegen schwerlich entscheidend sein wird. Bruckners Achte unter *Hans Weisbach* war prachtvoll innerliche Krönung dieses Abends. Das einheimische *Bresser-Quartett* hat seine Kultur sehr vorteilhaft gesteigert. Ein Novum des Führers — leicht zu modernen Tendenzen hinneigend — fand freundliche Aufnahme. Das Collegium musicum *(Alfred Fröhlich)* brachte Ausgrabungen von Bach und Händel, die aber wenig Charakteristisches enthielten. *Willy Hülser* deutete besonders die Beethovenschen Diabelli-Variationen in gewaltiger Linie aus. Feingeschliffene Kammerkunst an zwei Klavieren boten *Hubert* und *Alex. Flohr*. *Maria Ivogün* begeisterte wieder mit der wundervollen Einheit von Technik und Seele. Das *Aguilar-Quartett* bereitete auf seinen Zupfinstrumenten einen Genuß voll aparten klanglichen Reizes.
*Carl Heinzen*

FRANKFURT a. M.: Der Saisonbeginn erfolgte ein wenig still. Im Museum dirigierte *Strauß*, den ich leider versäumen mußte; vor einem Publikum, das, wie berichtet wird, nicht mehr recht wußte, mit wem es zu tun hatte: für jeden Fall, auch heute noch, einem der größten Dirigenten. In den Montagskonzerten des Orchestervereins, nach einem friedlichen ersten Abend, am zweiten *Hindemiths* Ouvertüre zu »Neues vom Tage«, deren helle Virtuosität wieder sehr gefiel, obwohl sie in die verdunkelte Erwartung eines Theaterabends besser paßt; als Hauptstück die Hiller-Variationen von *Reger*, die auch nicht mehr so dicht sind wie noch vor fünf Jahren; was von Reger bleibt, scheint mir überaus fraglich; das Scheinhafte der Monumentalitat wird immer deutlicher, ohne daß der Schein aus der eigenen Leuchtkraft sich zu rechtfertigen vermöchte, da sein Anspruch ja gerade auf Tiefe und versunkene Innerlichkeit geht, die hier die behenden Modulationen vortäuschen. — Von Solisten notiere ich die hochbegabte Grete *Sultan*, eine merkwürdig expressive, rebellische Pianistin, die in jedem Betracht vom herkömmlichen Klavierspiel sich unterscheidet, obwohl sie über dessen Mittel sicher verfügt. Die beiden Suiten von *Krenek*, in denen noch der Impetus von dessen Frühwerken nachzittert, liegen ihr besonders. Aber auch ältere Musik vermag sie spezifisch zu durchdringen. — Die *Internationale* muß leider diesmal auf eigene Konzerte verzichten.
*Theodor Wiesengrund-Adorno*

HAMBURG: In den Philharmonischen Konzerten unter *Muck*, der heuer — trotz allen Jammerns — einheimische Autoren in den Plänen nicht beachtet, ist *Mahlers »Lied von der Erde«* soeben — mit *Rosette Anday* und *Josè Riavez* als Solisten von Belang — erfolgreichst aufgeführt; zum siebenten Male

dahier. *Fritz Busch*, der erste der vier Dirigenten einer Reihe, die die Brecher-Konzerte ersetzen soll, hat, bei starkem Zulauf, einen besonders gewichtigen Eindruck hinterlassen, an dem gleicherweise ehrenreich mit dem Beethoven-Konzert *Adolf Busch* teilhatte. In den *Furtwängler*-Konzerten (bei stärkstem Zuspruch) eigentlich nichts Neues, das noch zu preisen wäre, denn die Konzertfassung von *Hindemiths* Vorspiel zu »Neues vom Tage« leidet vor allem an der Magerkeit des Substanziellen. Auch das in einem *Papst*-Konzert von *Dorothea Braus* unternehmend durchgeführte »Divertimento« mit Klavier von dem Kölner *Pillney*, der mit allerlei Gewitzel auch den Strawinskij ins Groteske befördert, war ein fratzenreicher Bilderbogen. Dafür hat *Graeners* »Sanssouci«-Flöte herzhaft angesprochen. Eine Uraufführung unter *Alfred Sittard* galt dem »90. Psalm« von *Kurt Thomas;* ein stark ins akkordisch Spekulative gedrängtes Opus mit Sprödigkeiten und schneidenden Härten, die Bruckners Dritte Messe bequem hinwegfegte. *Wilhelm Zinne*

KÖLN: Die neue Chorfantasie mit Orchester, Orgel, Sopran- und Baritonsolo »*Das dunkle Reich*«, die *Hans Pfitzner* selbst im ersten Gürzenichkonzert zur Uraufführung brachte, ist erlebnismäßig ein Abschluß nach dreijähriger Schaffensentsagung und stellt sich als eine musikalisch-poetische Totenfeier dar, die aus freiem persönlichem Ausdruck ins Allgemeine drängt, in einem romantischen Ausdrucksempfinden, das gleichwohl das Innerste in klassischem Sinne geklärt hat. Das Werk in seiner romantisch-ideellen Einheit der Gedichte von Michelangelo, Goethe, C. F. Meyer und Dehmel wie auch der Form aus Chören, Orchesterüberleitungen und Sologesängen (die als subjektive Äußerungen eingeschaltet sind) ist kürzer und verdichteter in der inneren Verbindung und der musikalischen Form als die »Romantische Kantate«. Neben dem düsteren Totenzug zu Anfang und Ende steht als Gegensatz ein kraftvolles Schnitterlied, das ein in Pfitznerscher Dämonie rhythmisch und kontrapunktisch fesselnder Orchestersatz über den Tanz des Lebens ablöst, neben dem Gretchenbild und dem Gesang des kämpfenden Helden ein romantisch tiefer Chorspruch und der objektiv wuchtige Chorkanon über »Alles endet, was entsteht«. Durch den Stil Pfitzners offenbart sich eine erfindungsmäßig ungeschwächte Phantasiekraft. Unter den sonstigen Kompositionen dieses Pfitzner-Abends gewann sich das Violinkonzert (mit Riele Queling als ausgezeichneter Solistin) die ihm früher versagte breitere Wirkung. Als Sänger halfen sonst verdienstlich Mia Peltenburg und H. Schey, an der Orgel H. Boell. In einem Sinfoniekonzert hob H. Abendroth eine Landschaft und Volk eingänglich schildernde, musikalisch teilweise an Grieg gemahnende Kleine norwegische Suite von *Gerhard Schjelderup* aus der Taufe *Walther Jacobs*

LEIPZIG: Die eine Thomaner-Motette machte mit einem neuen Werk für drei Chöre a cappella (op. 105) von *Arnold Mendelssohn* bekannt. »Das Gebet des Herrn« betitelt der Darmstädter Meister, dessen großer Liebe zum Thomanerchor wir schon manche hochwertige Schöpfung verdanken, dieses neue Stück. Eine musikalische Auslegung des Vaterunsers, wie sie reifer und tiefer kaum gedacht werden kann. Mendelssohn erweckt hier die Erinnerung an altvenetianische Mehrchörigkeit. Ein Chor aus Männerstimmen trägt in Tönen von ergreifendster Demütigkeit die einzelnen Bitten des Vaterunsers vor, ein zweiter (getrennt aufgestellter) Chor kommentiert mit Worten der Heiligen Schrift jede einzelne Bitte. In diesen Begleitchören zeigt nun Mendelssohn die ganze universale Vielseitigkeit seines chortechnischen Könnens. Rezitativische Gebilde wechseln mit akkordischen Sätzen, diese wieder mit kleinen Fugen und anderen kunstvollen mehrstimmigen Gebilden. Immer aber wird mit dem ersten Takt die Stimmung jedes auch noch so kleinen Satzes unfehlbar getroffen. Trotz dieser mosaikartigen Kleinarbeit wirkt das Ganze prachtvoll einheitlich und geschlossen. Wahrlich ein Meisterwerk! — Einen hohen musikalischen Feiertag erlebte die recht ansehnliche Gemeinde, die sich zu *Günther Ramins* »Cembalo-Kammermusik« eingefunden hatte. Den Raum füllte an diesem Abend eine zu flammender Begeisterung noch fähige Jugend, die mit ihrem untrüglichen Instinkt spürte, daß sie hier von kundiger Hand in das Heimatland alles Musizierens geführt wurde, von Künstlern, die ganz in ihrer Aufgabe aufgingen. Noch mehr solcher Abende, und wir brauchen alle mechanischen Surrogate der Welt nicht mehr zu fürchten! Ramin begann mit dem d-moll-Konzert von Philipp Emanuel Bach, einem Prachtwerk, das in mehr als einer Beziehung dokumentarischen Wert besitzt. Beweist es doch, daß am Hof

des größten Preußenkönigs durchaus nicht etwa nur eine »sanfte Flötenmusik« gepflegt wurde, daß vielmehr die überragende Geistigkeit dieses Hofes sich auch in musikalischen Schöpfungen ungewöhnlichster Kühnheit, Kraft und Männlichkeit ausprägte. Jede Begegnung mit diesem größten Bach-Sohn vermag unsere Liebe zu diesem Vorläufer der Romantik noch immer zu steigern. Nach dem Sohn kam der Vater Johann Sebastian selbst zu Wort; mit dem riesigen Klavierwerk der »Goldberg-Variationen«, die unter Bachs Händen zu einem universalen Kompendium aller Formen der Klaviermusik jenes Zeitalters geworden sind, und mit dem fünften Brandenburgischen Konzert. Die Wiedergabe aller dieser Werke bewies, daß das Cembalo-Instrument heute nicht mehr Museumsstück, sondern vollkommen in unser Klangbewußtsein eingedrungen ist, ja sogar, daß es klangliche Eindrücke zu vermitteln vermag wie kein anderes Tasteninstrument. In Verbindung mit Streichern und Flöte ergeben sich in buchstäblichem Sinne des Wortes »rauschende« Klangwirkungen, Steigerungen von unausweichlicher Kraft. Eine kleine, aber erlesene Schar von Musikern unterstützte den genialen Cembalisten. Jeder einzelne sollte hier eigentlich genannt werden. *Carl Batuzat* (Flöte) und das *Genzel-Quartett* waren unter ihnen. Am Schluß schien es, als ob die ganz hingerissenen Hörer das Konzert noch einmal genießen wollten! *Adolf Aber*

MÜNCHEN: Der Verlauf der *neuen Musikwoche*, die Anfang Oktober von der Vereinigung für zeitgenössische Musik veranstaltet wurde, hielt nicht ganz, was ihr Anfang versprochen hatte. Im vierten Kammerkonzert interessierte als Uraufführung die Kantate von *Karl Marx* (nach wundervollen Worten Klabunds für Tenor, Klarinette und Violoncello geschrieben), ein Werk, dessen formale akademisch etwas trockene Ausgewogenheit leider nicht mit dem Blut wahren Lebens in der Erfindung erfüllt werden konnte. Auch seine im abschließenden Chorkonzert durch *Holles* hervorragende Madrigalvereinigung zur Uraufführung gebrachte Motette konnte nur davon überzeugen, daß dieser begabte Münchener Komponist augenblicklich wohl nicht ganz auf dem rechten Wege ist. Übrigens brachten auch die Uraufführungen von *Slawenski*, *Pepping* (drei Sprüche) und *Orff* (Kantate) wenig erfreuliches. Guten Eindruck machten dagegen die »Bettellieder« von *Hermann Reutter*, rhythmisch stark und eigen geformte, in der Deklamation das Wort prachtvoll herausmeißelnde Gesänge. — An einem *Studioabend* versuchte das »Schulwerk« von Orff und Marx einen neuen Grund zu finden für lebendige aktive und passive Musikbetätigung der großen Allgemeinheit. Es sollte im musikalischen Menschen »Musik«, vor allem durch Rhythmik freigemacht werden; ohne Spezialisierung und Komplizierung. Wieweit das auf dem angestrebten Weg durch die vorgeführten Übungen möglich ist, wird wohl erst die Zeit lehren müssen. Nicht unerwähnt darf innerhalb der neuen Musikwoche auch das *Funkkonzert* mit zwei uraufgeführten Werken bleiben: *Werner Egks* »Trebitsch Lincoln« unternimmt es, im Reportagestil eine Skizze des berüchtigten Abenteurers Abraham Schwarz zu geben — ein Melodram mit großem Orchester — und *Gerhard von Westermann* weitet in seinem »A propos Bahnhof« einen Scherz etwas zu breit aus — Bahnsteig, Ruß, Abschied, Geschäfte — so ist das Leben — eben nicht ganz.

Als zweites wichtiges Ereignis des Oktober ist das erste *Brucknerfest* der Internationalen Brucknergesellschaft zu nennen, das einen kolossalen Widerhall in der Stadt fand und zeigte, wie sehr die Pflege dieses großen Meisters einem Bedürfnis des Publikums nach seiner frommen und pathetischen Musik entgegenkommt. Alle drei Messen in f-moll, b-moll und d-moll, das Requiem und vier seiner Sinfonien kamen zur Aufführung. Die Sechste und Fünfte unter *Schalks* traditionssicherer Leitung im Eröffnungskonzert und die Neunte und Achte unter *Hausegger*, die letztere in einer ganz außergewöhnlich gut gelungenen, tief ergreifenden Wiedergabe. — Die Masse der übrigen Konzerte überragte um mehrere Haupteslängen ein sehr stimmungsvoller Abend, an dem *Bruno Walter* mit den Münchner Philharmonikern »Das Lied von der Erde« von Mahler müstergültig zur Aufführung brachte (mit der prächtigen Münchener Altistin Luise Willer), nachdem er am selben Abend schon vorher in Mozarts A-dur-Konzert auch als Pianist eine virtuose Leistung ausgeführt hatte. *Maria Ivogün* fand, wie immer, ihr begeistertes Publikum und der lyrische Bariton *Karl Theo Wagner* interessierte besonders mit neuen Liedern von Julius Weismann, Clemens von Franckenstein und Zoltan Kodaly.

*Oscar von Pander*

MANNHEIM. Eine Sparte des Musiktreibens ist unseren Akademiekonzerten seit je eine ungewohnte Angelegenheit: die *Bachpflege*. Man sollte es nicht für möglich halten: ein Orchester, das eine Brahmssche Sinfonie wie aus einem Guß geboren hinstellt, das bei einem Stück wie Straußens »Tod und Verklärung« wie eine Konzentation von lauter Instrumentalvirtuosen wirkt, enttäuscht, wenn man ihm Bachsche Noten auf die Pulte legt. Vor allem haben die Streicher nicht diesen Bachschen Strich! Und dann mangelt es an der rechten Geschlossenheit des Klanges, an der Voraussetzung dazu, an der pünktlichsten Umsetzung alles Klangwillens in die belangliche Tat.
Da haben unsere Musiker, nachdem sie in einem Konzert mit einer Jugendarbeit Richard Straußens, einer früheren Gelegenheitstondichtung, »Kampf und Sieg« betitelt (einem übrigens recht schwachen Opus des Meisters aus der Weimarer Zeit) aufgewartet, in einem anderen Konzert verschiedene *Bachiana* verausgabt, die zu den vorhin ausgestoßenen Seufzern Veranlassung gegeben haben. Das Fünfte der Brandenburgischen Konzerte, jenes entzückende spielerische D-dur-Konzert in dem sich Klavier mit Geige und Flöte verbündet, um einmal den großen ernsten Bach von seiner liebenswürdigen Seite zu zeigen, wurde von *Joseph Rosenstock* am Klavier effektuiert und von dort aus auch dirigiert. *Max Kergl* und *Max Fühler* waren die beiden wohl beschlagenen Instrumentalvirtuosen. Und doch wollte sich kein einheitlicher Klang, keine rechte musikantische Präzision in der Gesamtausführung einstellen. Das gleiche gilt von der orchestralen Exekution der Kantate »Jauchzet Gott in allen Landen«, deren Sopranpart *Ria Ginster* zwar mit Beweglichkeit, aber etwas allzu fest und gepanzert im Ton sang, deren instrumentale Hülle aber ab und zu die rechte Dichte und geschmeidige Fülle vermissen lassen wollte. Als dann das Orchester sich umgruppierte und zu *Ravels* brillanter Instrumentation von *Mussorgskijs* »Bilder einer Ausstellung« und zu Ravels obstinatem Bolero ausholte, da war der Körper nicht wieder zu erkennen, so erfolgsicher und herrschaftsbewußt versah er seine Funktionen im Dienste orchestraler Moderne.
*Bruno Walter* brachte im Philharmonischen Verein eine neue russische Sinfonie, eine f-moll-Viersätzigkeit von *D. Schostakowitsch*, verheißungsvolle Arbeit eines jungen, sehr begabten Mannes. Noch keine ausgereifte sinfonische Höhenkunst, noch in kleine thematische Partikel zerfallende Klitterung einzelner motivischer Bestandteile, aber eine vom Landläufigen abweichende tolle Ausgelassenheit in einem Scherzo, einem Faunentanz, ungewohnte Klänge in einem Adagio, das allerdings auch etwas wagnert, und rhythmische Urkraft in dem Finale, das der Pauke solistische Obligationen zumutet.
Das von allen Musen geküßte kleine Geigenwunder oder vielmehr große Geigenwunder *Yehudi Menuhin* ist nun auch bei uns eingekehrt. Er spielte so überirdisch schön, wie ein ganz reifer Künstler auch nicht schöner spielen könnte. Und die Frage wird zu einer bangen: Wie wird er in zehn, in zwanzig Jahren spielen? Kann man schöner, besser, reiner, auch im Ausdruck schöner und besser spielen? Kann man den Andantesatz des Mendelssohnschen Konzerts inniger, selbstvergessener singen, kann man die E-dur-Partita von Bach stilreiner, edler und abgeklärter, dabei charakteristischer in den wechselnden Tanzformen wiedergeben, als er es tat? *Wilhelm Bopp*

NÜRNBERG: Für das zweite Konzert des Philharmonischen Vereins hatte *Bruno Walter* mit Mendelssohn, Mozart und Beethoven ein recht stereotypes Programm aufgestellt. Die Eigenart des Dirigenten trat am deutlichsten in der Mendelssohnschen Musik zutage. In den Ecksätzen des Mozartschen A-dur-Klavierkonzerts, das Walter als Pianist vom Flügel aus dirigierte, kam es zu recht auffälligen Schwankungen im Tempo. Sehr ratlos stand die Gemeinde des Privatmusikvereins vor dem vierten Streichquartett *Bela Bartoks*, das das Pro Arte-Quartett mit bekannter technischer Überlegenheit und klanglicher Kultur zu Gehör brachte. Ein neues Werk des Nürnberger Konservatoriumsdirektors *Karl Rorich*, »Elfentanz« für Sopran und Orchester, das August Scharrer im städtischen Sinfoniekonzert als Uraufführung herausbrachte, steht dem Duktus der Mendelssohnschen Sommernachtmusik sehr nahe. Das Straußsche Kolorit dieser klangschönen Partitur weist viele illustrative Feinheiten auf und bietet einen transparenten Hintergrund für die schwungvoll geführte Gesangslinie, die der reich begabten Nürnberger Sopranistin Henriette Klink-Schneider recht dankbare Aufgaben stellte. Dem großzügigen Entgegenkommen der Stadt Nürnberg zufolge hat man

in diesem Winter Gelegenheit, von Henry Marteau sämtliche Violinsonaten Bachs zu hören. Für diese große Aufgabe fand Marteau in Willy Kühne (Gambe) und Karl Rast (Cembalo) zwei sehr leistungsfähige Partner. Begeisterte Aufnahme fand *Hugo Kauns* neuester Chorzyklus »Vom deutschen Rhein«, für dessen barocke Klangpracht und satte harmonische Farben das erlesene Stimmmaterial des Nürnberger Laucherchors besonders prädestiniert war

*Wilhelm Matthes*

PARIS: Als Ereignis im Rahmen der Pariser Sinfoniekonzerte muß das Auftreten *Wilhelm Mengelbergs* als Dirigent des Orchestre Symphonique des Paris genannt werden. Mengelberg vollbrachte mit der Wiedergabe der dritten Symphonie von Brahms eine Tat von fast idealer Vollendung, während seine Liszt-Interpretationen nicht unumstritten blieben. Wenn *Hermann Scherchen* nach der Vorführung der Romantischen Suite von Reger von Publikum und Orchester gefeiert wird, so ist das deshalb verständlich, weil dem Schaffen dieses Dirigenten gewiß der Ehrentitel einer produktiven Reproduktion zukommt. Sobald aber Orchesterleiter wie *Vladimir Golschmann* keine schlüssigen Beweise einer zielbewußten Führerpersönlichkeit geben, könnte man um das künstlerische Niveau dieses Orchesters, das wegen Engagementsverpflichtungen seines Direktors Pierre Monteux auf Monate verwaist ist, ernstlich besorgt sein. — Im übrigen steht das Pariser Musikleben im Zeichen einer Überproduktion insofern, als die wirtschaftliche Lage des musikliebenden Mittelstandes einem Angebot von wöchentlich 11 bis 12 Orchesterkonzerten und zirka 20 Solistenabenden die nötige Aufnahmefähigkeit versagt. Dazu kommt die Tatsache, daß nur selten das Niveau der Mittelmäßigkeit überschritten wurde. So in den Konzerten von *Wanda Landowska, Mischa Elman* und *Lotte Lehmann.* Eine Ausnahmeerscheinung bildeten die Konzerte *Maria Ivogün* und *Heinrich Schlusnus.* Anläßlich des Auftretens von *Richard Strauß* im Theatre des Champs-Elysees mit eigenen Werken (Orchester Straram) erlebte man den Einzelfall eines ausverkauften Hauses. Die Bewunderung galt vor allem dem Komponisten, während der Dirigent Strauß nicht sonderlich imponierte. — Was an sonstiger zeitgenössischer Musik geboten wurde, ist nur zum geringsten Teil so bedeutend, um hier eine Würdigung



zu erfahren. *Gabriel Pierné* dirigierte sein eigenes Werk, »Masque de Comédie«, eine sinfonische Dichtung für Violoncello (Gerhardt Hekking) und Orchester, nicht eben belangvoll, dahinplätschernd, ohne stärkere Emotionen zu erregen, doch auch ohne zu verstimmen. Das Orchester Poulet bot als interessante Uraufführung »La Cella Azurra« von *Lodovico Rocca.* Das Werk, dem wirkliche Original-Einfälle zugrunde liegen, zeigte in deren Verarbeitung den Autor als Komponisten von Qualität und Rang, dessen Werke eine wertvolle Bereicherung der neuzeitlichen Orchesterliteratur darstellen werden. *W. Pouquiers* Komposition »Straßenkind« wäre nicht bemerkenswert, wenn sie nicht für Orchester mit Clavicin (!) - und Saxophonsolo geschrieben wäre.

*Ludwig Fugmann*

STUTTGART: Im *Konzertsaal* führte *Gerhard von Keußler* an der Spitze des Orchesters vom *Landestheater* seine *Sinfonie in C-dur* auf und im Anschluß an diese seine vaterländische Tondichtung »*Die Burg*« (für Knabenchor, Altsolo und Orchester). Verpackt mit Kontrapunkten, schwerblütig und dickflüssig, wie sie ist, läßt die Sinfonie wenig Aufschwung verspüren, ihr Gang erscheint schleichend, da er sich fast immer in gerader Linie bewegt. Das, was man Aufbau nennt, ist viel deutlicher an dem Chorstück zu erkennen. Es entwickelt sich ungezwungen, bringt klangliche Abwechslung im erwünschten Maß und zeichnet sich durch eigenartige, die Merkmale eines persönlichen Stils tragende Erfindung und geschickte Behandlung der Singstimmen aus. *Emmy Neiendorff* war die berufene Künstlerin für die Wiedergabe des Altsolos. *Knappertsbusch* trat in die Reihe der Gastdirigenten des *Philharmonischen Orchesters* ein. Tschaikowskijs Paradestück für Orchester und Orchesterleiter, seine Fünfte Sinfonie kam unter dem Münchener Generalmusikdirektor höchst wirkungskräftig heraus.

*Alexander Eisenmann*

WIEN: »*Das dunkle Reich*« ist der Titel einer Chorphantasie, die *Pfitzner* nach Gedichten von C. F. Meyer, Dehmel, Goethe und Michelangelo komponiert hat. Die Gedichte erzählen von Tod und Vergänglichkeit,

von Bitternis, Not und Trübsal des Lebens. Pfitzner bedient sich ihrer mit tondichterischer Freiheit, um mit seinem neuen Werke die Toten, die Schatten aus der Unterwelt zu beschwören. Es ist ein beänstigender Anblick, und die Intensität der Düsternis, der schwarz umflorten Stimmung schnürt einem förmlich die Kehle zu. Wie der Tod selbst greift Pfitzner mit Knochenhand nach dem Herzen des Zuhörers und zwingt es, für Augenblicke stillzustehen. Das erschütterndste Stück ist wohl der erste Satz, der »Chor der Toten«. Die Singstimmen singen in gleichförmigen Unisono-Achteln eine eindringliche Klageweise, die in ihrer Starrheit ebenso gewaltig wie beklemmend wirkt. Darüber ziehen wie düstere Wolkenschleier die untermalenden Durchgangsakkorde des Orchesters in hartem chromatischem Geschiebe hinweg: das Ganze klingt sehr abstrakt, sehr blutleer und gespensterhaft; aber die geistige Struktur dieser Musik ist von außerordentlicher Stärke und Dichtigkeit, und das verleiht dem Satz seine eigenartige und zwingende Wirkung. Ein »Chor der Lebenden« antwortet mit einer breitspurigen Durvariation: die chromatischen Durchgänge werden von diatonischen Figuren abgelöst und das eintönige Unisono muß harmonischer Mehrstimmigkeit Platz machen. Der thematische Stoff bleibt der gleiche: auch die Lebenden singen die Melodie der Toten. Das Orchester setzt fort: »Tanz des Lebens« gleichfalls ein gespenstiges, bizarres und spukhaft verzerrtes Stück. Es folgen zwei leidvolle Intermezzi »Chorspruch« und »Ach neige du Schmerzensreiche«, die Pfitzner mit Subtilstem aus seiner musikalischen Gedankenlyrik umgibt, ein Fugato und Chor »Alles endet was entstehet«, ein Bariton-Solo »Scheiden in Licht«, das sich mit aller Inbrunst, deren ein kämpfender und Licht suchender Künstler wie Pfitzner fähig ist, aufrichtet und einen Lichtstrahl aus dem Liebesgarten, einen Abglanz jener vom Gold der Morgensonne beglänzten Romvision aus dem »Palestrina« ins dunkle Reich fallen läßt, und zum Abschluß eine notengetreue Rekapitulation des Eingangschores ... Die potenzierte Düsternis dieses Werkes, das sich selbstquälerisch in Schmerz und Trauer verbohrt, mag als peinigend und niederdrückend empfunden werden, mag vielleicht auch als ästhetisch verfehlt gelten; die Komposition ist gleichwohl ein Meisterwerk, faszinierend durch ihre stilistische Konsequenz wie durch die Feinheiten der satztechnischen Faktur. Pfitzner ist hier auf dem Wege, alles Stoffliche seiner Musik zu vergeistigen und zu entsinnlichen, abermals einen Schritt weiter gegangen. Die Aufführung fand im ersten *Gesellschaftskonzert* statt, mit *Robert Heger* als umsichtigem Dirigenten, *Mia Peltenburg* und *Alfred Paulus* als ausgezeichneten Solisten. — Ähnlich wie Pfitzner in seiner letzten Periode, so scheint sich auch *E. W. Korngold* mit dem charakteristischen Klangstoff der atonalen Richtung mehr und mehr zu befreunden. Ein gewisser aufrührerischer Geist, der immer schon im Wesen des Komponisten stak und sehr zu Unrecht niedergehalten wurde, ist in der neuen Suite op. 23 für zwei Violinen, Cello und Klavier — sie wurde vom *Roséquartett* uraufgeführt, mit *Paul Wittgenstein*, dessen berühmter linken Hand der Klavierpart zugedacht ist, am Flügel — endgültig zum Durchbruch gekommen. Korngold hat sich nach dem »Wunder der Heliane« Zeit gelassen und Nebensächlichem zugewandt, um so größer ist die Überraschung dieser Suite, die wie ein flammendes Manifest wirkt, wie ein prächtiges Sichaufrütteln in Lust und Trotz. Man staunt, wie stürmisch es hier manchmal von links herweht: Korngold wehrt die eindringenden Strömungen nicht ab und ist entschlossen, sich den Einflüssen in keiner Weise zu entziehen. Er komponiert gewiß nicht atonal, die Kühnheiten seiner Stimmführungen, seiner fortschrittlich gesinnten Alterationen und Mischklänge rechnen aber gleichsam mit einer suspendierten Tonalität. Kein Zweifel, Korngold präsentiert hier eine Musik, die jünger, frischer, konziser, schlanker und prägnanter ist als so manches aus der älteren Zeit. *Heinrich Kralik*

WIESBADEN: *Hugo Herrmanns II. Sinfonie* (op. 56) gelangte unter Erich Böhlke in dem Konzertzyklus des Staatstheaterorchesters zur Uraufführung. Das Werk beginnt mit einem tokkatenförmigen Präludium, gefolgt von einem Adagio à la Sarabande, ein Rondo infernale bildet den Abschluß. Der Komponist, für den das neue Melos nicht willkürliche Konstruktion, sondern elementare Äußerung einer inneren Schau bedeutet, bestätigt durchweg den in langjähriger Arbeit an der Orgel geschulten Kontrapunktiker: Er weiß zu gestalten und mitzureißen. Der Beifall klang herzlich und von Überzeugung getragen.

*Emil Höchster*

# * K R I T I K *

## BÜCHER

EMIL MICHELMANN: *Agathe von Siebold. Johannes Brahms' Jugendliebe.* Zweite neubearbeitete und erweiterte Auflage mit 40 Abbildungen. Verlag: J. G. Cottasche Buchhandlung Nachfolger, Stuttgart.

Es darf als ein ehrendes Zeichen angesehen werden, daß diese Memoiren nach einem knappen Jahr zum Neudruck reif wurden. Als schöner Gewinn ist zu buchen, daß ein großer Verlag jetzt die Sorge für den ferneren Lebensweg übernommen hat, daß das hoch zu rühmende Buch, in nobelster Ausstattung sich darbietend, vom Autor in Wort und Bild neu übergangen und wesentlich bereichert wurde. Blieb die Struktur unangetastet, so fallen dem aufmerksamen Leser der ersten Ausgabe die vielen Feilungen angenehm auf. Michelmanns Hinzufügungen stärken den politischen Hintergrund, stützen die kulturgeschichtliche Sphäre, schließen kleine Lücken der Familiengeschichte der Siebolds, präzisieren die »kristallklare Seele« der Heldin — neue und liebenswerte Ornamente sind es an der fein gegliederten Fassade. Der Autor aber irrt, wenn er sich damit entschuldigt, sein Buch sei »eine bunte Reihe ernster und lustiger Anekdoten«. Nein, es ist *ein* Organismus, aus *einer* gesunden Wurzel zu einem reiche Früchte tragenden Baum gewachsen. Wir stellen den Band in die Ehrenreihe derjenigen Bücher, die den Lebenslauf edler Frauen zum Thema wählten.

Die Leser der »Musik« werden von denjenigen Ereignissen immer wieder gefesselt, die den Weg Agathes mit dem Johannes Brahms' zusammenführten: sie sind das Fundament dieses Lebensbildes, der seelische Höhepunkt im Dasein Agathes. Der Vordruck dieser Kapitel in Heft 3 des vorigen Jahrgangs der »Musik« gab trotz starker Verkürzung eine Silhouette der Neigung, die in Johannes' Herzen wohl nie erlosch. Gerade weil er wenig oder nichts über seine Jugendliebe sprach, müssen wir annehmen, daß er unter der Verzichtleistung auf eine Ehe sein ganzes späteres Leben schwer gelitten haben mag. Dafür zeugt sein reuevolles Bekenntnis: »Ich habe wie ein Schuft an Agathe gehandelt!« Wie aber lauteten die Abschiedsworte der einstig Geliebten? »Die Erinnerung an den Glanz der damaligen Zeit hat mein oft mühsames Leben noch im späten Alter verklärt und erhellt, und seine unsterblichen Werke trugen wieder und wieder zu meinem Lebensglück bei.« Jedenfalls ist Michelmanns Buch, in dem sich Haltung, Pietät, Wärme, Einfühlungsfähigkeit und sprachliche Sorgfalt zu einem schönen Akkord vereinen, jetzt das document humain geworden, dessen sittlicher Charakter jeden Menschen anziehen muß, der von einem Buch Würde und Erhebung fordert. *Wilhelm Seidel*

C. A. MARTIENSSEN: *Die individuelle Klaviertechnik auf der Grundlage des schöpferischen Klangwillens.* Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Kein Klavier-Lehrender und -Lernender sollte an diesem erstrangigen klavierpädagogischen Werk des Leipzigers vorübergehen. Nachdem wir in den letzten Jahrzehnten zur Genüge mit physiologischen Grundlegungen der Klaviertechnik und einander bekämpfenden »Methoden« überschwemmt worden sind, ist es eine wahre Erholung, daß die Klavierpädagogik nun einmal auf eine primär-psychologische Basis gestellt wird. »Den Ariadnefaden durchs Labyrinth« heißt es im Vorwort, »gebe für jeden Suchenden und Forschenden der Begriff des Wunderkindkomplexes. Er führt in der Weiterentwicklung zu jenem Begriff, auf dem dieses Buch aufbaut: zum schöpferischen Klangwillen, der seelischen Grundkraft, die die Vielheit der Erscheinungsformen der Klaviertechnik hervortreibt. Erst nach ihrer Aufdeckung war es möglich, die auseinandergehenden Methoden in einer umfassenden Synthese zu einen. Diese Synthese der Klavierpädagogik zu schenken: das möchte dieses Buch für die Praxis des Klavierspiels wirken.« Von vornherein schon soll der Klavierunterricht den schöpferischen Klangwillen entwickeln, der — obwohl eine Ganzheit — doch der Deutlichkeit halber analysiert wird. Gerade das klangspröde Klavier erfordert ja die intensivste Anspannung des Klangwillens. Wie dieser sich nach außen auswirkt und welche Folgerungen sich aus der Individualität des jeweiligen pianistischen Klangwillens ergeben, legt der Verfasser, ohne zu tüfteln, in überzeugender Weise dar, den reichen Stoff in vier Abschnitte gliedernd. Zur Erzielung des singenden Tones befürwortet er die Fiktion: als ob der Klavierton an sich durch eine besondere Anschlagsart zu modifizieren sei; nur auf irrationaler Grundlage offenbare das Klavier seine Klang-insbesondere Pedalwunder, und jede Pedal-

technik müsse eine individuelle sein. Überhaupt verficht Martienssen das organische Wachsenlassen des Individuums auch in der Klavierpädagogik, ohne daß deshalb der Pädagoge etwa der Führerschaft beraubt würde. Besonders gelungen scheint mir die Charakteristik der drei pianistischen Grundtypen: des statischen (Bülow), ekstatischen (Rubinstein) und expansiven (Busoni) Typs sowie der ihnen entsprechenden Techniken.

*James Simon*

EDWIN VON DER NÜLL: *Béla Bartók.* Verlag: Mitteldeutsche Verlags-Aktien-Gesellschaft, Halle (Saale) 1930.

Das Buch von Edwin von der Nüll ist die erste Arbeit, welche über das Wesen des großen ungarischen Komponisten wirklich etwas aussagt. Es verschafft einen Überblick über das Klavierwerk Bartóks — soweit es bis 1926 vorlag — wenn es auch der Orientierung einige Schwierigkeiten entgegensetzt. Wie alle entwicklungsgeschichtlich angelegten Bücher leidet auch diese Studie an Klarheit und Übersichtlichkeit, da störende Wiederholungen nur schwer vermieden werden können. Zudem fehlt diesem Buch eine die Erscheinung ordnende Zusammenfassung, obwohl eine solche in dem Kapitel »Die erweiterte Tonalität« angestrebt wird. Aber die analytische Forschung nimmt im ganzen einen zu breiten Raum ein. — Im Vordergrund steht die harmonische Analyse. Edwin von der Nüll unternimmt hier den Versuch, die prekäre Harmonik Bartóks zu fixieren. Er geht dabei von der Voraussetzung aus, daß für die funktionale Bestimmung der Akkorde der Diskant und der Baß maßgebend sind. Die Deutungsversuche sind in vielen Fällen nicht zwingend. Vor allem ist die Heranziehung der Kirchentonarten sowohl für die Erklärung des melodischen als auch für die des harmonischen Ablaufs nicht recht begreiflich. Auch der Begriff der Tonverflächigung hat tonpsychologisch keine Berechtigung; das Phänomen als solches wird jedoch hinlänglänglich charakterisiert. Die Geschlechtslosigkeit der Tonarten sowie die Erweiterung der Tonalität sind überzeugend dargestellt. Das tonale Prinzip bleibt ja durch die Anerkennung von Tonika und Dominante gesichert. Für die Melodik weist von der Nüll den Einfluß des älteren ungarischen Volkslieds nach. Wichtig ist auch das Auftreten von Pentatonik und Quartenmelodik. Hinsichtlich der Form wechseln statische Prinzipien (Variationsprinzip) und dynamische (Sonatenprinzip) miteinander ab. Es fragt sich nur, inwieweit all diese Beobachtungen als spezifische Stilmerkmale Bartókscher Kompositionen betrachtet werden dürfen. Haben wir es hier nicht — mehr oder weniger — mit Erscheinungen des musikalischen Zeitstils zu tun? — Das Fazit dieses Buches: Bartók muß in jeder Hinsicht als eine evolutionäre Erscheinung gewertet werden. Zu diesem Ergebnis führen die Untersuchungen über die Technik, die Harmonik, die Melodik und die Form seiner Klavierkompositionen.

*Erich Hertzmann*

JOHAN NORDLIND: *Quasi una fantasia.* Roman. Verlag: C. Bertelsmann, Gütersloh.

Der Roman, der sich die Guicciardi-Episode in Beethovens Leben zum Thema nimmt, erfreut zunächst durch seine feinsinnige Haltung. Der Verfasser versteht die Umwelt in eine kulturechte Stimmungssphäre zu kleiden, aus der sich die Erscheinung Beethovens groß und machtgebietend abhebt. Um ihn, als den entscheidenden Zentralpunkt, kreist die Geschichte seiner allbekannten Neigung zu der Komtesse, deren Porträt glaubwürdige Züge zeigt. Viele kleine Vorgänge, die den Kern umranken, sind in den Akkord mit Stilgefühl eingestimmt. Beethovens Schaffensekstase, eine Folge der inneren Erregung jener Zeit, ist kontrapunktisch gegen die herzaufwühlenden Erlebnisse überzeugend geschildert. Das ist das zweite wertvolle Ergebnis. Als dritte bemerkenswerte Eigenschaft sei schließlich der nie stockende Fluß der vornehmen Sprache hervorgehoben. Kein Wunder, daß dieses Buch in seiner Heimat Schweden einen schnellen Erfolg hatte. Die ausgezeichnete Übersetzung von Elisabeth Ermel wird es auch bei uns bald heimisch machen.

*Wilhelm Seidel*

RICHARD G'SCHREY: *Kurzer Leitfaden der Klavierspiel-Technik,* 2. Auflage. Verlag: Max Hieber, München.

Über diesen »Leitfaden« läßt sich, auf eine kurze Formel gebracht, nur sagen, daß er mustergültig ist und allen Seminaren, Schulen, Akademien und Privatmusiklehrern zur Grundlage und Vorbild dienen sollte. Dies ist nicht nur pro domo gesagt, dieweil der Verfasser der Hauptsache nach in seinen Ausführungen meiner eigenen Methodik gefolgt ist, sondern mein Urteil ist ganz objektiv gemeint. Mir wenigstens ist keine Schrift bekannt, die die Er-

fordernisse der Klavierspieltechnik so einfach, kurz und klar (auf 27 Seiten!) zum Ausdruck gebracht hat. Der Leitfaden sollte daher in jedes Hand sein, ganz gleich, ob er Lehrender oder Lernender ist.

*Rudolf M. Breithaupt*

LOTTE KALLENBACH-GRELLER: *Geistige und tonale Grundlagen der modernen Musik im Spiegel der Gegenwart und Vergangenheit.* Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

In ganz breiter Weise versucht dieses Buch das Problem der modernen Musik zu erfassen. Es schaut alle Musik »als organisches Denkgebilde des menschlichen Geistes« und unternimmt es deshalb, vorerst auch »die geistige Lage der modernen Musik« zu umschreiben, soweit das bei der heutigen Erkenntnis ihrer Fragen und der jetzigen wissenschaftlichen Methodik möglich ist. Als Wesenszüge des Geistes, aus dem die heutige Musik als faßbares Denkgebilde quillt, sieht die Verfasserin etwa die größere Bewußtheit, stärkere Konzentriertheit und das gewollt unhistorische Verhalten des Menschen der Gegenwart. Die systematischen tonalen Grundlagen der Musik versucht sie aus der Annahme absoluter geistiger Anlagen des Menschen zu erklären, das bisherige europäische Tonalitätsprinzip logisch zu begründen, die theoretischen Grundlagen der kadenzierend-tonalen und der Zwölf-Töne-Musik im Gegeneinander darzustellen. Die Arbeit schwingt, weit ab von aller philologischen Darstellung, stark nach geisteswissenschaftlichen Bereichen hinüber und sucht das Wesentliche der musikalischen Erscheinung überhaupt, wie der letztgewordenen besonders, in Worte zu fassen. Daß es dabei oft zu stilistisch schwierigen Formulierungen kommt, betont die Verfasserin selbst. Und so dürfte die Wirkung dieses bedeutenden Buches vermöge seiner Abstraktheit, zu der seine ganze Anschauungsweise zwingt, weniger quantitativ als vielmehr qualitativ breit sein, mehr einzelne intensive Denker als die Masse der Geister packen und weiterleiten.

*Siegfried Günther*

IGOR GLJEBOFF: *Anton Rubinstein.* Verlag: Mussektor, Moskau.

Diese neue Arbeit Igor Gljeboffs bietet keine großzügigen musikalisch ästhetischen Standpunkte, wie die früheren Publikationen dieses Musikschriftstellers, sondern enthält nur eine genau durchgearbeitete Chronik des Wissens und Schaffens Anton Rubinsteins. Trotzdem erfahren wir aus diesem Buch viel Neues über Rubinstein, hauptsächlich über seine Beziehungen zum europäischen Westen und die ersten Schritte auf seiner künstlerischen Laufbahn. Wertvoll der dokumentarische Teil dieser Lebensbeschreibung, der sich auf allen im Rubinstein-Museum des Leningrader Konservatoriums gesammelten Materialien aufbaut.

*Eugen Braudo*

DEUTSCHES RUNDFUNKSCHRIFTTUM. Eine Monatsschrift. 1. Jahrgang. Reichsverlagsamt, Berlin 1930.

Ein monatliches Verzeichnis aller Bücher, Broschüren und selbständigen Zeitschriftenaufsätze aus dem Gebiete des Rundfunks, übersichtlich geordnet, mit Namen- und Sachregister. (Herausgegeben von der Reichs-Rundfunk-Gesellschaft.) Das erste Heft enthält 839 Titel, meist mit knappen (allzu knappen) Hinweisen auf den Inhalt. Etwa die Hälfte der Artikel betrifft die Funk-*Technik.* Aus dem Geleitwort erfährt man, daß es bereits über 100, ausschließlich dem Rundfunk dienende deutschsprachige Zeitungen und Zeitschriften gibt. Wir haben anscheinend nicht nur Zeit und Geld (auch Leser?) für etwa 10 000 Veröffentlichungen pro Jahr, — es werden jetzt, Gottseidank, auch noch all diese schnell veraltenden, zum Teil recht überflüssigen Publikationen gesammelt, geordnet, besprochen und anscheinend sogar ... zensuriert (denn gar manches, was ich suchte, fand ich nicht). Vielleicht vereinigt man später je 12 Monatsverzeichnisse zu einem Jahresbericht , fügt eine Übersicht über die sonstige funkentelegraphische Literatur hinzu und zählt in einem Anhang auch die größeren ausländischen Schriften auf ... Das Monatsheft dürfte aber nicht 2 Mark, sondern keinesfalls mehr als 10 Pf. und der Jahreskatalog nicht mehr als 1 Mark kosten. Dann würden sich vielleicht außer den öffentlichen Bibliotheken, Instituten usw. auch ein paar hundert private Abnehmer finden.

*Richard H. Stein*

## MUSIKALIEN

W. A. MOZART: *Die Liebesprobe* oder *Chun-Yang, die treue Tänzerin.* Pantomimisches Ballett in 5 Bildern, frei bearbeitet von Roderich von Mojsisovics. Aufgefunden von Ludwig Seitz. Verlag: Fritz Schuberth jr., Leipzig.

Ein artiges Ereignis! Jahn und Köchel behaupteten, daß Mozarts »Liebesprobe« ver-

schollen sei. Aber sie ist da, sie liegt vor mir. 1928 hat sie Ludwig Seitz aufgestöbert. Mojsisovics nahm sich dieser reizenden Sache an. Er stellt den Fasching 1791 als Entstehungszeit fest. Der Meister hat das Ballett, das fünfzehn Stücke umfaßt, von denen sechs einem Bestand älterer Kontretänze seiner Hand entnommen waren, wohl im Auftrag und für einen eigenen Zweck geschrieben. Jetzt galt es, an das heutige Theater zu denken: es war ein passender Stoff zu finden und der mußte farbig sein. Das scheint mit der Wahl einer koreanischen Legende geglückt zu sein. »Chun-Yang, die treue Tänzerin« wurde zum zweiten Titel des Werkchens, dessen musikalische Faktur sich im Stil an Cosi fan tutte anlehnt. Wie der Wert dieses Fundes, der Einklang der Musik mit der neuen Balletthandlung gelungen ist, bedarf einer speziellen Untersuchung, die einem späteren Heft vorbehalten bleibe. *Max Fehling*

ES IST EIN ROS' ENTSPRUNGEN. 46 alte und neue Weihnachtslieder für Klavier, bearbeitet von Kurt Herrmann. Verlag: Gebr. Hug & Co., Leipzig.
UND WIEDER IST WEIHNACHTEN! 10 beliebte Klavierstücke, herausgegeben von F. Gauhold. Verlag ebenda.
Zwei nützliche Sammlungen für die kleine Welt, die zum Christfest sich erbauen will an den schönsten Eingebungen melodiöser Musik, die das Volksgut hinterließ, und die von festlich gestimmten, den Weihnachtston glücklich treffenden neueren Tonsetzern uns geschenkt wurden. Die erste Sammlung vereinigt 46 Weisen, mit unterlegtem Text für Klavier gesetzt; die zweite, anspruchsvollere, von F. Gauhold herausgegeben, reiht zehn Klavierstücke auf, die klar phrasiert und nach Schwierigkeitsgraden geordnet sind. Beide Bände werden viel Freude erregen und viel Freunde unter den Kleinen finden.
*Paul Klenert*

WALTER DIEKERMANN: *»Heididldum«* — eine lustige Liederfibel zur Einführung in das Singen nach Noten. Verlag: Ferdinand Hirt, Breslau.
Der Verfasser stellt hier geschickt einen musikalischen Anfangslehrgang zusammen. Dazu benutzt er kleine Motive und einfachste Liedchen. Der Tonraum von einundeinhalb Oktaven, die einfachsten metrischen und rhythmischen Verhältnisse werden erarbeitet. Die Verwendung der Farbe und der verschiedenen Längenmaße in der bildlichen Darstellung der Tonreihen ist lebhaft zu begrüßen. Das Kind wird daran eine besondere Stütze und Anschaulichkeit finden, weil es lebhaft auf Farbigkeit reagiert und die Synästhesien, die Farbe und Ton gemeinsame Grundlage bei ihm noch nicht dermaßen verschüttet sind, wie beim vorwiegend intellektuell gerichteten Erwachsenen. *Siegfried Günther*

ALCEO TONI: *Due Cantiche religiose*, per Soli, Choro e Orchestra. I. Stabat mater, II. Dies irae. Verlag: A. & G. Carisch & Co., Mailand.
Wohlklang ist das Signum dieser Kompositionen, deren nahezu vollkommen homophone Chöre vom Klangideal nicht weit entfernt sind. In wirksamster Weise werden die Chorgesänge von den Solostimmen unterbrochen oder abgelöst. Das »Dies irae« geht in seinem Wert über das Stabat mater hinaus; hier ist das Tenorsolo von eigenartigstem Reiz. *Paul Denzel*

FISCHER - GEISLER: *Musik für Mittelschulen.* 2 Teile. Verlag: Ferdinand Hirt, Breslau.
Die Sammlung bringt in Anpassung an die besonderen musikalischen Bedürfnisse der Mittelschulen, die heute vielfach zehnstufig sind, Lieder in ein- und mehrstimmigen Sätzen, mit und ohne Instrumente, sowie reine Instrumentalmusik, musikgeschichtlichen und ästhetischen Lehrstoff in geschickter und gedrängter Darstellung. Auch hier zeigt sich, daß die schulische Musikerziehung einen Kanon von musikalischem Gut ungewollt herausstellt, der sich in manchem mit früherer Auswahl deckt, in vielem aber doch auch zu Neuem greift. Die vorliegende Sammlung kann ihrer soliden musikalischen Arbeit wegen nur empfohlen werden.
*Siegfried Günther*

KNUDAGE RIISAGER: *Ouvertüre zu »Erasmus Montanus«*. Partitur. Verlag: Wilhelm Hansen, Kopenhagen und Leipzig.
Da dieser 1897 geborene Däne u. a. eine Ballettpantomine »Benzin« und eine »Mechanische Dichtung« geschrieben hat, so könnte man auf den Verdacht kommen, daß er zu den »Sachlichen« gehöre. Die vorliegende Ouvertüre zu einer in Deutschland wohl nur wenig bekannt gewordenen Komödie des »politischen Kannegießers« *Ludwig Holberg* (allerdings vor bereits zehn Jahren ge-

schrieben, doch erst jetzt veröffentlicht) deutet dagegen auf einen Nachfahren der Romantik hin. Es ist die Satire über einen studierenden Bauernsohn, der ein großer Besserwisser ist. Die bukolische langsame Einleitung ist freundlich und in aufgebrochenen romantischen Farben gehalten. In den Sonatensatz ist ein Menuett eingeschachtelt, das gar einen rückschreitenden Ausflug ins Rokoko unternimmt, formal sich aber nicht absolut organisch einordnet. Der kleine Gernegroß wird mehr durch bombastisch-humoristische Harmonik als durch »gelahrte« Polyphonie charakterisiert. Ein flott und frisch gemachtes Stückchen, das in der virtuosen Betonung der Orchesterbehandlung unverkennbar Richard Straußschen Einfluß verrät. *Carl Heinzen*

91 GESAMMELTE TONSÄTZE PAUL HOFHAIMERS *und seines Kreises.* Herausgegeben von Hans Joachim Moser. Verlag: J. G. Cottasche Buchhandlung Nachf. Stuttgart.

Als Sonderausgabe aus dem umfassenden und grundlegenden Werk Mosers über Hofhaimer, den Lied- und Orgelmeister des deutschen Humanismus, bringt der Cottasche Verlag die gesammelten Musikstücke heraus, durch die zum ersten Male das Schaffen dieses Meisters, des Hofmusikers Maximilians I. in aller Deutlichkeit in Erscheinung tritt. Die Bedeutung einer solchen Arbeit ist vom historischen Standpunkt aus natürlich außerordentlich hoch zu bewerten. Unsere Vorstellung von der Musik der Dürerzeit, der »Meistersinger-Musik«, erhält hierdurch Kraft und Farbe. Aber auch darüber hinaus können die für Chor gesetzten Lieder, in denen eine tief und stark empfindende Natur mit edlem Anstand sich auszudrücken weiß, durchaus Anspruch auf lebendiges Interesse erheben, das ihnen in den in Betracht kommenden Kreisen hoffentlich dargebracht werden wird. Durch die Hinzufügung von zeitgenössischen Verarbeitungen der Hofhaimerschen Melodien für Tasteninstrumente, Laute u. dergleichen gewinnt die Sammlung noch an Reiz und Wert. *Willi Apel*

GÜNTER RAPHAEL: *Kleine Sonate Nr. 2, F-dur, op. 25.* Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Das vorliegende Werk schließt an die Form der romantischen Sonatine an, d. h. die »Kleine Sonate« bewahrt die große dreisätzige Form. Mit den neuzeitlichen Bestrebungen, in der »kleinen« Klaviermusik (z. B. bei Hindemith, Strawinskij usw.) Formen zu schaffen, die sich durch Vermeidung manuelltechnischer Schwierigkeiten an den Spieler der Anfangs- und Mittelstufe wenden, hat das Werk Raphaels nichts gemein. Die »Kleine Sonate« ist inhaltlich, nicht technisch leichter gehalten. Am straffsten und gelungensten der zweite, im Stile J. S. Bachs gehaltene Satz. *Isabella Amster*

ERICH KATZ: *Das neue Chorbuch* (10 Hefte). Verlag: B. Schotts Söhne, Mainz.

Die Sammlung gibt hier in »Kirchengesängen und geistlichen Liedern — ernsten Liedern und Gesängen — Tanz- und Scherzliedern — Liedern der Zeit — Spiel- und Kinderliedern« eine Fülle guter, aber auch problematischer Musik. Neben den Sätzen schon bekannter junger Tonsetzer stehen solche von Schaffenden, die sich erst noch erproben sollen. Am meisten geben sicher die »Lieder der Zeit« Rätsel auf. Hinter ihnen steht in Text und Musik eine andere Lebensauffassung, eine andere Ethik, die eine im jugendlichen Sinne fragwürdige Skepsis zeigt. Pädagogisch interessieren besonders die Kinderlieder, welche Stoffe heranziehen, die dem heutigen Kind wirklich naheliegen. Die meisten Sätze bevorzugen Zwei- und Dreistimmigkeit. Sie sind meist durchaus sangbar und halten sich aller unklaren Übersteigerung der Mittel geflissentlich zurück. *Siegfried Günther*

WALTER DOST und OTTO PRETZSCH: *Singet und Spielet.* III. Chorbuch. Verlag: O. R. Reisland, Leipzig.

In neuester Zeit wird bekanntlich Wert darauf gelegt, daß die Schüler der höheren Lehranstalten sich auch instrumental betätigen, so daß fast an jeder Anstalt ein kleines Schulorchester besteht. Auf das Zusammenwirken dieses Orchesters mit dem Schulchor ist in diesem Werke besondere Rücksicht genommen. Zusammengestellt ist es von zwei bewährten Musikpädagogen, von denen der an erster Stelle stehende auch als Tonsetzer geschätzt ist. Da beide in Sachsen wirken, haben sie bei der Auswahl die sächsischen oder wenigstens in Sachsen wirkenden Komponisten liebevoll berücksichtigt; so finden wir Hermann Ambrosius, Hermann Grabner, Karl Hoyer, Franz Mayerhoff, Günther Raphael, Karl Schönherr vertreten; von lebenden Tonsetzern noch, wenn auch teil-

weise nur mit einer Volkslied-Bearbeitung, u. a. Hermann Erpf, Arnold Mendelssohn, E. N. v. Reznicek, Julius Röntgen, Ludwig Weber (Essen), Felix Woyrsch, ja sogar Egon Wellesz. Im ganzen enthält dieses trefflich ausgestattete Chorbuch 320 nach dem Liedanfang alphabetisch geordnete Nummern; der jetzigen Vorliebe für die Musik des späten Mittelalters und des 16. Jahrhunderts ist Rechnung getragen; gefreut habe ich mich, daß auch an Robert Franz, Herzogenberg, Rubinstein und Volkmann erinnert wird. Jedenfalls ist die Auswahl sehr reichhaltig, so daß die jugendlichen Sänger eine gute Vorstellung von der Musik mehrerer Jahrhunderte und von deren verschiedenen Richtungen bekommen können.

*Wilhelm Altmann*

MARIO BRUSCHETTINI: *Due Liriche. La camicina da morto. — Giugnio.* Für Gesang und Klavier. Verlag: A. & G. Carisch & Co., Mailand.
Zwei glücklich erfundene und ernst empfundene Gesänge, die sich durch innige Führung der Gesangsstimme auszeichnen. Die Begleitung gehört den feinsinnigsten Klavieruntermalungen an. Ein zarter lyrischer Duft ist den beiden Gebilden eigen.

*Paul Denzel*

FRIEDRICH MEHLER: »*Der Mond scheint auf mein Lager*«, für Gesang und Klavier, op. 12. — »*St. Nicolai*«, Stimmungsbild von Gotland für Klavier, op. 14. Fünf Gotländische Tänze für Klavier, op. 15. Verlag: Adolph Fürstner, Berlin.
Dieser bisher unbekannte Name ist kaum als Gewinn zu verbuchen. Elementar und simpel erfahren peinliche Begriffsverwechslung. Die Tänze scheinen alt zu sein, verlieren aber durch überbescheidene Begleitung. »St. Nicolai« würde schon als Improvisation das Gefühl beängstigender Leere aufkommen lassen. Nun ist es gar für die Ewigkeit (?) aufgehoben! Das Liedchen, mit seltsam ungeschickten Vorhalten »geschmückt«, deutet an dem schönen Gedicht von Gustav Falke mächtig vorbei.

*Carl Heinzen*

CARL RORICH: *op. 81b, Kleines Trio C-dur im kontrapunktischen Stile für Flöte, Klarinette und Fagott.* Verlag: Wilhelm Zimmermann, Leipzig.
Vier Sätze »Präludium — Duettino in Kanonform — Inventionen quasi Minuetto — Scherzo-Fuge« in gewandtem Kontrapunkt, deshalb melodisch glatt und gefällig, ohne je flach und charakterlos zu werden. Obwohl vieles direkt aus der Technik der gewählten Instrumente quillt und das Ganze auf den charakteristischen Holzbläserklang und die Durchsichtigkeit der vorgeschriebenen Besetzung rechnet, dürfte sich in unserer umbesetzungsfreudigen Zeit auch die Wiedergabe mit zwei Geigen und Cello (in dem ersten und zweiten Satze der Klarinette einige kleine Fis und ein G, die sich schlimmstenfalls eliminieren lassen) lohnen. Das Werk verdient jedenfalls eifrige Berücksichtigung.

*Siegfried Günther*

WALTER NIEMANN: *Drei Miniaturen.* Verlag: Henn A. G. Genf.
Drei Studien »Träumerei — Schweizer Kuhreigen — Kleiner Walzer« des bekannten Meisters der Kleinform und der guten, soliden Klavierhausmusik. Sie weisen sein stets sicheres, beinahe elegantes Vermögen zum Gestalten sowie den Sinn für das dem Zweck und der Umgebung Angemessene wiederum eindeutig nach.

*Siegfried Günther*

HANS STIEBER: *Aufschwung*, Eine Kantate für Männerchor a cappella; *Tandaradei.* Für Männerchor und kleines Orchester oder Klavier. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.
Die Kantate schöpft in interessanter Weise in lebendiger Chorpolyphonie fünf Gedichte von Goethe aus. Die »drei lustigen Tafellieder für Liedertafeln« wie der Untertitel des andern Werks lautet, sind spritzig leichte Vertonungen von humoristischen Gedichten Falkes, von denen besonders das letzte Stück, eine drollige Persiflage des gefühlsseligen Doppelquartetts, Anklang finden wird. Eine zarte Instrumentation unterstützt die erstrebten Wirkungen aufs beste.

*Richard Petzoldt*

ALEXANDER MOTTU: *Zweite Humoreske.* Verlag: Henn A. G., Genf.
Diese, einer ganzen Reihe von Studien des Komponisten entnommene Etüde faßt diese Passagen- und Akkordtechnik des virtuosen Klavierspiels mehr von der modernen, zersetzten Klanglichkeit an. Sie mag, bei sonst nicht gerade erschütternder Tiefe und Bedeutung, ihren klavierpädagogischen Zweck gut erfüllen.

*Siegfried Günther*

# * FERAINFACHTE SCHRAIBWAISE *

Albert Bassermann war einer der ersten Deutschen, die so schreiben wollten, wie man spricht. Er übersah bei seinen Versuchen u. a., daß das gutturale ch (Tochter) mit dem palatalen ch (Dichter) nicht übereinstimmt. Einer seiner Schüler half dann diesem Mangel ab, indem er das x, eine überflüssige Zusammenziehung von k und s, für das katarrhalische ch einsetzte. So entstand die (leicht mannheimisch gefärbte) »ferainfaxte rächtschraibung«. Daß es zwei o gibt (Ordnung, Ofen); daß man fohr einer Willa, aber nicht wohr einer Filla promenieren kann; daß das Warten vielleicht harrt wahr, aber nicht hahrt warr, — all dergleichen konnte bis heute nicht hinreichend berücksichtigt werden. Denn wir müßten mindestens 100 statt unserer 26 Schriftzeichen haben, um »fonetisch« schreiben zu können.

*

In der Musik ist es umgekehrt. Wir machen in der Praxis fast nie einen Unterschied zwischen c, his und deses; wir füllen die Oktave mit nur 11 Tönen, aber wir haben für die 13 effektiven Töne 35 verschiedene Notierungen: Wir schreiben differenzierter, als wir singen und spielen.

*

Bei dreiteiligen Musikstücken konservativer Prägung steht der Mittelsatz zumeist in der gleichnamigen, aber gegengeschlechtlichen Tonart: A-dur — a-moll— A-dur; g-moll — G-dur — g-moll. Hinter Ges-dur müßte also folgerichtig ges-moll und dann wieder Ges-dur stehen. Ges-moll hätte aber als Paralleltonart zu Bes-dur *neun* ♭ als Vorzeichen; man schreibt deshalb fis-moll, das theoretisch weltenfern von Ges-dur ist.

*

Das Zentrum unserer Musik ist der Kammerton a, der durch 435 Doppelschwingungen in der Sekunde erzeugt wird. (Warum konnte nicht ein Ton mit 400, 450 oder 500 Doppelschwingungen der Zentralpunkt sein? Nur Gott weiß es.) A-dur und a-moll, nicht C-dur und c-moll, sind also die Fundamentaltonarten. In A-dur ist nun a-h ein großer und h-cis ein kleiner Ganzton; a-h ist aber zugleich in G-dur ein kleiner und h-cis in H-dur ein großer Ganzton. Das effektive Intervall a-h läßt sich im übrigen auf mindestens neun Arten schreiben: 1. a-h, 2. gisis-h, 3. bes-h, 4. a-ces, 5. gisis-ces, 6. bes-ces, 7. a-aisis 8. gisis-aisis, 9. bes-aisis. Ein effektiver Ganzton kann also eine doppelt übermäßige Prime, eine verminderte Terz, eine dreifach verminderte Quarte, ja zuweilen sogar eine fünffach verminderte Quinte (hisis-feses) sein.

*

Bescheidene Frage: Wie unterscheidet ein Geiger all diese »Ganztöne«? Gar nicht. Wollte er z. B. bei dem Regerschen Violinkonzert op. 101 auch nur feststellen, ob jeder »echte« Ganzton groß oder klein ist, so würde er viele Monate dazu gebrauchen (und das Ergebnis wäre dann trotzdem wahrscheinlich mangelhaft). Obendrein können solche Berechnungen ja nur als ein ganz bescheidener Anfang gewertet werden, der von »wissenschaftlicher« Tonbestimmung so weit entfernt ist, wie das Einmaleins von der höheren Mathematik.

*

Natürlich macht der Geiger auch keinen Unterschied zwischen einer reinen Oktave, einer übermäßigen Septime (c-his) und einer verminderten None (h-ces). Er wird in allen drei Fällen froh sein, wenn es beim Zusammenklang nicht quietscht. Nebenbei: Wann darf er die leeren Saiten benützen? Und wenn er mit einem Pianisten musiziert: Soll er dann sein Instrument in »reinen« oder »temperierten« (unreinen) Quinten stimmen?

*

Es sei noch erwähnt, daß fis als Leitton nach g tonpsychologisch höher als ges und ges als Leitton nach f tiefer als fis ist, während es nach der physikalisch-akustischen Theorie umgekehrt sein müßte.

*

Eine Ganztonleiter kann man überhaupt nicht folgerichtig aufzeichnen. An irgendeiner Stelle muß der Ganzton durch eine verminderte Terz ersetzt werden. Und verminderte Septakkorde mag man schreiben, wie man will; denn in den meisten Fällen ist es gar nicht möglich, die einzig richtige Schreibweise herauszufinden.

*

Grundfrage: Was berechtigt oder verpflichtet uns, unser Tonsystem nach Schwingungszahlen und Saitenlängen zu normieren? Was hat es für einen Sinn, Quinten-, Quarten- und Terz-Schritte vor- und rückwärts zu machen, um auf diese Weise Hunderte von möglichen Tonbestimmungen zu errechnen? Ist die Musik angewandte Mathematik und Physik?

*

Bei den Instrumenten mit festen Tonstufen haben wir uns durch die bewußte kleine Mogelei geholfen, die wir »Temperatur« nennen. Sie hat uns u. a. das Wunderreich der Enharmonik eröffnet, dessen größtes Wunder der Tristan ist. Unbewußt knüpfen alle Verfechter der Zwölftönemusik an den Tristan an. (Aber Richard Wagner hat schon alles vorweggenommen, was sich mit einer in 12 gleiche Intervalle geteilten Oktave ausdrücken läßt.)

*

Eine Vereinfachung unserer Notenschrift wäre gewiß in mancher Hinsicht wünschenswert. So brauchen wir z. B. statt der üblichen fünf Schlüssel wirklich nur zwei. Auch könnte man in der Partitur alle Instrumente so notieren, wie sie klingen. Aber wenn die 12 Töne unseres überalterten Systems unveränderlich notiert werden, so wirkt das Tonbild chaotisch, und jede sichtbare Logik der Tonfolgen, ohne die eine künstlerische Wiedergabe unendlich erschwert ist, geht verloren. Fisis will nach gis; g jedoch (dem fisis im Zwölftönesystem gleichwertig) strebt vielleicht nach a, oder nach fis, oder nirgendwohin.

*

Natürlich könnten wir die Oktave auch anders zerlegen, so z. B. in 5, 7, 9 oder 24 gleiche Teile. Die Javaner teilen sie in 5 gleiche Intervalle, und ihre Gamelan-Orchester bieten eine so hochkünstlerische, eine so tieferregende Musik, daß man sich als Europäer einer gewissen dekadenten »neuen« Musikmacherei schämt, — die jetzt wohl endlich, Gott sei Dank, abgewirtschaftet hat.

*

Es ist nicht zutreffend, daß allen uns bekannten Tonsystemen eine »Naturgesetzlichkeit« zugrunde liege; dagegen stehen die meisten Systeme in engstem Zusammenhang mit religiösen Vorstellungen und einer schwer erforschbaren Zahlenmystik. Willkürlich ist kein Tonsystem entstanden. Darum können wir auch nicht einfach unsere Halbtonleiter nach Gutdünken durch eine andere ersetzen. Wir wissen nicht, warum z. B. die Ägypter die kleine Terz in zwei $^3/_4$-Töne teilen, denn sie selbst wissen es auch nicht; es ist uralte Überlieferung. (Jedenfalls hätten wir keinen zwingenden Grund, diese Teilung von ihnen zu übernehmen.)

*

Haben wir, im Unterschied zu orientalischen Völkern, keine Viertel-, Drittel- und Sechstel-Töne? Beim Gesang und bei den Instrumenten ohne feste Tonstufen finden fortwährend Durchbrechungen unseres temperierten Halbtonsystems durch die Leittöne statt, deren Schwankungen je nach dem Ausdrucksbedürfnis recht erheblich sein können. Auch in rhythmischer Hinsicht kommen bei künstlerischem Vortrage zahllose Differenzierungen vor, die sich in der Notenschrift gar nicht ausdrücken lassen. Beethoven hat in seiner Klaviersonate op. 111 den $^9/_{16}$- und $^{12}/_{32}$-Takt verwendet. Das ist schon die Grenze. Einen $^{17}/_{21}$-Takt könnte man nicht aufzeichnen.

*

Es gibt viele »ferainfaxte« Schreibweisen, mit mehr oder weniger als fünf Notenlinien, mit runden und eckigen, schwarzen und roten Notenköpfen usw. Sie alle sind aus den obigen Gründen abzulehnen. Wir wollen aus der Niederschrift eines Tonwerkes den künstlerischen Willen seines Schöpfers erkennen und müssen für jede feinere Unterscheidung dankbar sein, die unsere Notenschrift ermöglicht, selbst wenn sie vorwiegend für das Auge oder den Verstand bestimmt ist.

*

Die gedruckten Noten bieten in keiner Hinsicht ein getreues Abbild des geschaffenen Tonwerks, vielmehr geben sie nur das Tonskelett und eine Spielanweisung. Wenn es den Anhängern des Zwölftönesystems gleich ist, ob sie cis oder des schreiben, so darf man darauf hinweisen, daß Bach (»ausgerechnet«) in seinem »Wohltemperierten Klavier« einmal statt der Des-dur-Tonart Cis-dur (sieben ♯) vorgeschrieben hat. Gewiß, beide Tonarten sind auf dem Klavier identisch; aber zu einem ätherischen, beglückenden Cis-dur stellen wir uns anders ein als zu einem melancholischen, träumerischen Des-dur. Und auf die Einstellung kommt es in der Musik, wie in der Religion und in allen anderen wesentlichen Dingen an.

*

Beim Anhören eines musikalischen Kunstwerks stellen wir stets zwischen den Tönen und Tonfolgen Beziehungen her, die praktisch nicht existieren, wohl aber im Notenbild zum Ausdruck kommen. Dieses Notenbild erleichtert es uns, den Klangeindrücken eine höhere Bedeutung beizumessen, als sie an sich haben. Der Kritiker, dem eine neue Partitur vorliegt, muß mit den Augen hören. Und der Konzertsaalbesucher muß mit den Ohren sehen. (Schauen, innerlich schauen.)

Wir brauchen unbedingt die feinen Unterscheidungen der heutigen Notenschrift, auch wenn sie praktisch nicht genügend zur Geltung kommen. Und es ist unmöglich, die musikalische Orthographie zugunsten derer zu »ferainfaxen«, die keine Zeit oder keine Lust haben, sie zu erlernen.

*Richard H. Stein*

# * ERZIEHUNG ZUM BEWUSSTEN HÖREN *

Die Scheidung der Menschen, die wirklich an Musik und Musikleben teilnehmen, in vorwiegend Ausführende, selbst Musizierende und in Empfangende, Hörer, wird immer ein ehernes Grundgesetz bleiben. Und das Streben nach musikalischer Aktivierung aller, das Erstreben einer alle umfassenden Sing- und Spielgemeinde, ist wohl letztes ideales Ziel, nie aber jemals wirklich erreichbar.

Für diese Annahme spricht einmal die Grundtatsache, daß eben schon ein tiefster Unterschied ist zwischen den beiden Menschentypen, die man als den aktiven einerseits, den passiven andererseits ansprechen kann. Der eine will durchaus an allen Dingen, die ihn berühren, damit auch an der Musik, selbst mittun, mitschaffen. Der andere Typus ist der weit mehr reservierte. Bei ihm sind die Vorgänge tätiger Anteilnahme viel weiter nach innen verlagert. Sein sichtbares Tun an Musik spielt sich wo anders ab, nicht aber im Bereich der Musikausübung: hier bleibt er Hörer, Aufnehmender. Wie weit auch das Aktivität in sich birgt, wird später zu erwägen sein.

Die Trennung in Ausführende und Hörer wird schließlich auch von der Musik selbst bewirkt. Manche Kunst lockt geradezu alle, die dabei sind, zur tätigen Anteilnahme: das Volkslied bekommt erst dadurch seinen eigentlichen Sinn. Vieles Musikalische aber schaltet die Menge vom Mitmachen aus, will passiv, hörend erlebt, aber eben doch dabei innerlich mitgetan werden.

Nicht zuletzt locken, ja zwingen die Lebensumstände unserer Zeit, wie auch die Artung manchen Zweiges der Musikpflege von heute dazu, Hörer zu sein, zu werden oder zu bleiben. Die starke Belastung, welcher der berufstätige Mensch jetzt mehr denn je unterworfen ist, gebietet ihm häufig Fernbleiben vom eigenen Musizieren, das vielleicht seine Jugend intensiv erfüllte. Auf der anderen Seite verführen Schallplatte und Radio, die eine Fülle von Musik und alle möglichen Erscheinungen lebendig werden lassen, stärker zum häufiger hörenden, dann wohl auch ausschließlich empfangenden Anteilnehmen. Ihre Vollkommenheit der Wiedergabe und ihre unbeschränkten Möglichkeiten lenken manchen Musikliebhaber vom eigenen Musizieren nach und nach ab.

Auf alle diese Gegebenheiten, die eben das Verhältnis des heutigen Menschen zur Musik von Grund aus verändern, hat die musikalische Erziehung Rücksicht zu nehmen. Sie tut es, indem sie neben die Pflege der Ausübung breiter und zielbewußter die Herbeiführung eines sinngemäßen Hörens setzte. Soll durch eigenes Musizieren vor allem die in jedem schlummernde musikalische Kraft und Neigung geweckt, gelöst und gestärkt werden, im Selbsttun die eigenen seelischen Kräfte zu den höchsten Möglichkeiten entwickeln, so will die Erziehung zum sinngemäßen und bewußten Hören von Anfang an in klarer Erkenntnis ihrer Aufgabe auf das andere Ziel hin. Dort liegt die Bildung der individuellen Gegebenheiten vor. Hörend aber soll sich der Mensch den musikalischen Kulturbeständen soll er sich auch von der akustischen Seite her dem kulturellen Leben einordnen, wie es historisches Werden, natürliche Voraussetzung und Forderung unserer Zeit für heute formten. Und ist in der Erziehung zur Selbstausübung den meisten Lernenden eine natürliche Grenze mit ihren Kräften und mit ihrem späteren nicht beruflichen Einordnen in die Musik gesetzt, steht dieser Seite der musikalischen Erziehung bei weitem nicht alles musikalische Formgut zur Verfügung, so kann andererseits die Erziehung zum bewußten Hören zwanglos den Zugang zu allen, auch den größten musikalischen Gestaltungen, zu Sinfonie, Oratorium und Oper öffnen. Beides aber: Erziehung zur Selbsttätigkeit wie auch zum bewußten Hören, trägt die musikalische Schulreform als ihr Eigenstes in sich, wenn sie neben die Entwicklung der kindlichen Musikkräfte durch Gesang, Improvisationen, Instrumentenspiel und Tanz das allmähliche Einfühlen in Gegenwart und Vergangenheit

durch ein verstehendes Hören, durch Auffassung aller Formen, durch Ergreifen der gewesenen und bestehenden kulturellen Gegebenheiten auch von der Seite der Musik her und durch alle ihre Erscheinungsformen mit ganzer Kraft anstrebt.

Im psychologischen Sinne bedeutet ja ein bewußtes Hören, wie wir es hier herbeiführen wollen, durchaus ebenfalls ein Selbsttun, Aktivität. Denn jedes Auffassen, Stellungnehmen und Werten — wie es alles wahrhafte Hören ist — heißt auf gefühlshafter Grundlage alle Kräfte im Annehmen oder Abwehren des auf uns Einstürmenden betätigen. Hier ist dann natürlich der Zustand verlassen, wo Musik als ein Narkotikum einen bloßen Rausch hervorrief. Aber das eigentliche ästhetische Erlebnis beginnt doch eben erst da, wo das Emotionale bis zu einem gewissen Grade der Klarheit vom Intellekt gesteuert wird. Das bewußte Hören, wie es die heutige Erziehung anstrebt, beginnt und endigt im Gefühlshaften, läutert dieses aber — parallel dem künstlerischen Schaffensvorgang — auf einem mittleren Stadium größter Bewußtheit, klarsten Erkennens. (Es sei erlaubt, auf meine im Verlage Moritz Schauenburg, Lahr erscheinende Arbeit »Die musikalische Form in der Erziehung« (2 Hefte der »Beiträge zur Schulmusik« herausgegeben von Martens - Männich) hinzuweisen.)

Mit diesem Wege sind zugleich die Möglichkeiten aufgedeckt, welche die Erziehung zum bewußten Hören, zum Musikerleben überhaupt hat. Sie vermag niemals das Kunstwerk als Erlebnis selbst zu geben. Sie kann uns seine Gestalt, seinen Sinn, Absicht und Zweck darstellen. Darüber hinaus wirkt das Werk, vom Lehrer oder in anderer Weise dargestellt, durch sich. Ob es, nachdem alle äußeren Hemmungen beim Zögling weggeräumt, die Bremsen gelockert sind, welche die materialbedingte Gestalt bewirkte, ob es dann Resonanz findet, zum Erlebnis wird, das liegt weder in der Macht des Lehrers noch in der Möglichkeit der Erziehung überhaupt. Wo einem Menschen jede emotionale Kraft abgeht — und das ist glücklicherweise der seltenste Fall — da wird weder eine darstellende Musikpädagogik, die zum bewußten Hören erziehen will, noch eine rein auf die Eigentätigkeit gerichtete Musikerziehung Ansatzpunkte finden.

*Siegfried Günther*

# * NEUE SCHALLPLATTEN *

### *Deutsche Grammophon A. G.*

Wir zünden die Weihnachtskerzen an und legen die Platten auf, die rechtzeitig zum Fest sich eingestellt haben. Die »Stille Nacht« und »Es ist ein Reis entsprungen« werden vom Thomanerchor unter seinem Meister *Karl Straube* in ergreifender Schlichtheit gesungen (95376); derselbe Chor, derselbe Leiter geben dem Bodenschatzschen, von Albert Becker bearbeiteten »Joseph, lieber Joseph mein« wie dem »In dulce jubilo«, dem von Carl Thiel bearbeiteten Weihnachtslied aus dem 14. Jahrhundert, die schönste klangliche Weihe (90160). Ein zweites Mal bringt das Praetoriussche »Es ist ein Reis« der Berliner Kammerchor Cäcilia unter *Pius Kalt*, dem Bortnianskijs Choral »Ehre sei Gott in der Höhe«, tonschön gesungen und diskret begleitet, zur Seite tritt (23486). Zum drittenmal entspringt das »Reis«, jetzt vom Godwin-Streichquartett mit kraftvollem Ton ebenso wirksam gespielt wie das Händelsche Largo (23374). Zwei Neujahrslieder führen aus dem alten Jahr in ein hoffentlich sonnigeres neues: Mendelssohns »Mit der Freude zieht der Schmerz« und Schulz' »Des Jahres letzte Stunde«, deren stimmungskräftige Wiedergabe abermals der Cäcilia zu danken ist (23403).

Wir steigen ins Weltliche: *Schlusnus* füllt zwei Richard Strauß-Lieder mit dem Edelmetall seines Baritons: »Traum durch die Dämmerung« und »Freundliche Vision« (90167); *Theodor Scheidl* setzt sich mit *Hedwig von Debicka* für je ein Duett aus Rigoletto und Bajazzo mit der befeuernden Wucht der Stimmen ein (95384). *Vasa Prihoda* stemmt die Geige unters Kinn, um seinen pastosen Ton an Elgars »Liebesgruß« und dem »Hindulied« von Rimskij-Korssakoff zu erweisen (95369). In vorbildlicher Exaktheit musizieren Raucheisen, Szanto und Diselez das Adagio aus Beethovens B-dur-Trio op. II, das der Bonner Zeit entstammt (95383).

Welche Einfachheit, welche Kunst, welcher Vortrag! Das schönste Weihnachtsgeschenk aber ist die *Pastorale*, die *Hans Pfitzner* mit der Berliner Staatskapelle darbietet (95378 bis 95383). Wer den Schöpfer des »Palestrina« als Dirigenten kennt, findet hier all seine Eigenschaften voll bestätigt: das völlige Zurücktreten hinter die Partitur, die unbedingte Wahrung ihrer Zeichen und das tiefste Versenken in den Geist der Komposition. So ist Pfitzners Wiedergabe den wertvollsten Aufführungen, die man kennt, gleichzusetzen.

*Tri-Ergon*

läßt Max Rostals nobel timbrierten Geigenton in Bach-Gounods Ave Maria und Händels Largo sich ausleben (TE 5981), Karl Jöken seinen kräftig erholten Tenor an einem Wiegenlied aus der allseits unbekannten Oper »Jocelyn« von Godard und der Serenata von Moszkowski-Marcolini erneut erproben (TE 5993). Einige Operetten- und Tanzplatten fügen sich gut an; Kalmans Czardasfürstin (TE 5990) wird vom Berliner Konzertorchester (Evans) schmissig herausgebracht; die Tangos steuert die Kapelle Komor bei (TE 5992).

*Homophon*

hat das Mailänder Sinfonieorchester unter Antonio Guarnieri eingeladen, die Vorspiele zum ersten und vierten Akt der Traviata darzubieten (4—9081). Bestrickend ist die Süßigkeit der italienischen Violinen und die unaufdringlich feine Art der Wiedergabe der melodiegesättigten Präludien.

*Parlophon*

Zwei Säulen des Bayreuther Festspielhauses stellen sich ein: *Nanny Larsen-Todsen* mit einem Abschnitt aus dem Zwiegesang Brünnhildes und Siegfrieds: »Ewig war ich, ewig bin ich«, ebenso großartig wiedergegeben wie Markes »Tatest du's wirklich?« dem *Ivar Andrésen* seine mächtigen Stimmittel leiht. Hier ist dramatischer Ausdruck, strömende Musikalität und gesteigerte Empfindungskraft zu einer Einheit verschmolzen, wie sie nur wenigen gegeben ist (P 9534). *Emmy Bettendorfs* schöner Sopran kommt in Giordanis »Caro mio ben« sehr vorteilhaft, in Ferdinand Hummels noch immer eindrucksstarkem »Halleluja« ausgezeichnet zur Geltung (P 9535).

*Homocord*

bietet die zwei reißerischen Tanzsätze aus Weinbergers »Schwanda«: die Polka und den Furiant (4—3692). Ich hörte seit einem Jahr wohl ein halbes Dutzend Aufnahmen; die letzte ist nicht die beste. Dem Berliner Sinfonieorchester fehlen Glanz, Transparenz und Leichtigkeit.

*Odeon*

legt zwei Orgelplatten vor: Louis Vierné spielt auf der großen Orgel der Notre Dame zu Paris zwei Choralvorspiele von Bach. Klingt das Instrument so stumpf und unklar, oder hört man das Echo in diesem gewaltigen, aber akustisch unmöglichen Raum mit? Diese Aufnahmen (O—4112) werden kaum zu den bevorzugten gerechnet werden können. — Eine merkwürdige, immerhin aber diskutable Bearbeitung hat sich das Spinnerlied aus Wagners Fliegendem Holländer gefallen lassen müssen: ein Klavier wird hinzugezogen, auf dem *Karol Szreter* die dem Orchester zufallende Hauptaufgabe, die tonal wohl absichtlich zurückgedrängt ist, umspielt. Dirigent ist Weißmann, der auch Rubinsteins inzwischen recht verblaßten, eigentlich nur vom Rhythmus lebenden »Toréador und Andalouse« zu neuem Dasein zu erwecken strebt, und dies in einer ähnlichen Bearbeitung, die diesem Stück jedoch erheblich besser bekömmlich ist (O—11294). Selten war *Richard Tauber* so glänzend bei Stimme wie diesmal. *Hugo Kauns* im Balladenton gehaltenen, in stürmischem Tempo vorüberrauschenden, gesanglich ungewöhnlich dankbaren »Sieger« führt Tauber zur schwungvollsten Höhe der Wirkung, und *Liszts* wunderbarem »Es muß ein Wunderbares sein« gibt sein Vortrag seltene Weihe (O—4978). *Lotte Lehmann* zu begegnen, ist immer ein Ohrenschmaus. Elsas »Einsam in trüben Tagen« und »Euch Lüften« atmen klassisches Gepräge. Die Keuschheit dieser Stimme hat etwas Unwiderstehliches (O—4819).

*Columbia*

sendet zur Besprechung nur eine Platte, aber eine der allerbesten: *Bruno Walter* führt das Meistersinger-Vorspiel mit dem Londoner Sinfonieorchester auf. Ein bezwingendes Musizieren. Der Instrumentalkörper zeigt vollendete Ausgeglichenheit. Wie glänzend ist der Lustspielton getroffen! An dieser Wiedergabe wird kein Plattensammler vorübergehen, und manchen Skeptiker wird sie zu einem Freund der tönenden Nadel machen (DX 86).

*Felix Roeper*

# ECHO DER ZEITSCHRIFTEN

## FELIX WOYRSCH

*und seinem Schaffen widmen die »Hamburger Nachrichten« vom 7. Oktober anläßlich des 70. Geburtstages des Tondichters folgendes Gedenkblatt:*

Felix Woyrsch, in Troppau geboren, hat über die Grenzen der niederdeutschen Wahlheimat hinaus seine Bedeutung als Musikerpersönlichkeit, insbesondere als Komponist durchzusetzen und auch gegen eine intellektuell moderne Zeitentwicklung zu behaupten vermocht. Auf dem Gebiet des Oratoriums zählen wir ihn zu den wenigen Ausdrucks- und Gesinnungsmusikern, nennen ihn einen Charakter, dessen Wesen im künstlerisch echtesten und tiefsten Sinne religiös ist und dessen Werk Bekenntnis bedeutet. Seine Oratorien, die »Geburt Christi« (op. 18), das »Passionsoratorium« (op. 45), das Mysterium »Da Jesus auf Erden ging« (op. 60) entwickeln den Passionsgedanken aus ethischem Erlebnis und zählen nach Kraft, Wirkung, Beliebtheit, nach der Kunst des Satzes und der Intensität ihrer musikalischen Ausdruckssprache zu den wertvollsten Beweisen protestantischer Kirchenkunst. Gipfelpunkt dieses Schaffens bedeutet der »Totentanz« (op. 51), die szenische Vision eines unerbittlichen Schicksals, in der Mystik und Religiosität zusammenklingen und zur Synthese gelangen. Was die Brucknernachfolge an Ausdruckswerten schaffen konnte, lebt in den drei Sinfonien Woyrschs (c-moll, C-dur, es-moll), in ihrem plastisch akzentuierten Allegro, ihrem tief versinkenden, tragischen Adagio. Eine vierte Sinfonie, die 1931 ihre Uraufführung erleben wird, beweist die ungeminderte Fruchtbarkeit und Schaffensfreude eines Lebens, das jugendlich frisch und auch im nordischen Klima elastisch geblieben ist. Der Konzertsaal schätzt das Violinkonzert seiner »Skaldischen Rhapsodie«, die stimmungsvollen »Böcklin-Fantasien«, deren romantischer Stil bereits vor Regers op. 128 entstand. Lieder und Kammermusik, Orchestersymphonik und dramatische Werke aus früherer Zeit (darunter die wirkungsvolle Volksoper »Der Weiberkrieg«) ergeben den Querschnitt der Werke. Auch wenn sich Felix Woyrsch' Bedeutung, die Entwicklung und die Reife seines charaktervollen Talents in der Stille vollzog, abseits vom Lärm des Tages, vom Ehrgeiz und der marktschreierischen Geschäftigkeit der Zivilisation, so sind wir heute dennoch berechtigt, ihm, dem tapferen Künstler, dem Meister ohne Furcht und Tadel, ihm, dem jungen Siebzigjährigen, vor aller Öffentlichkeit den Dank und die Beweise unserer Verehrung zu übermitteln.

## GUSTAV MAHLER

*Über die Dirigententätigkeit des jungen Mahler in Kassel treten neue Dokumente ans Licht, die der »Querschnitt« im Oktober veröffentlicht. Hieraus eine Probe:*

Der junge Kapellmeister beginnt seine Tätigkeit in Kassel am 21. August bzw. 21. September 1883. Er muß sich erst an den Geist des Hauses gewöhnen, wie das folgende Strafverzeichnis zeigt:

| Namen | Versäumnisse | Strafbeträge |
|---|---|---|
| Herr Mahler | hat die höchst störende Angewohnheit, bei den Theater-Proben und Vorstellungen mit den Stiefelabsätzen sehr stark aufzutreten | Herr Mahler wurde auf diese Notiz von dem HerrnIntendanten aufmerksam gemacht |
| Herr Mahler (Generalprobe Heiling) | veranlaßte imGespräch mit mehreren Chordamen schallendes Gelächter. Fr. Schmid war dabei, die andern waren in der Dunkelheit nicht zu erkennen | Erster Straffall, daher frei! |

Am 26. November erläßt der Intendant folgende Verordnung an den Neuling:

1. Die Zimmerproben haben stets pünktlich zu beginnen.

5. Es ist fernerhin und bis auf weiteres nicht gestattet, daß eine Zimmerprobe für nur eine Dame angesetzt, oder, daß nach Entlassung der übrigen Mitglieder die Probe mit nur einer Dame fortgesetzt werde. Es ist vielmehr darauf Bedacht zu nehmen, daß mit einer Dame stets zugleich ein weiteres Mitglied in der Probe anwesend ist und letzteres eventuell in den, der betreffenden Dame zu gönnenden Pausen beschäftigt wird.

## RICHARD STRAUSS

*im Gespräch mit Wilhelm Bopp in Mannheim, das nach der Neuen Bad. Landeszeitung vom 17. Okt. u. a. folgende Fragen berührte:*

Strauß erzählt mir, daß er sein jüngstes Werk »*Arabella*« (die letzte Textdichterarbeit, die Hofmannsthal vor seinem Tode für Strauß leistete) bis in den zweiten Akt hinein fertiggestellt habe. Ein kleines Skizzenbuch verrät

die Intimissima der Straußschen Bleistiftnotizen, dünn gefädelte Notenzeichen mit Andeutungen des orchestralen Accompagnements. Strauß rühmt das Buch als sehr lebendig, als direkt zum Komponieren provozierend.
Eine andere Arbeit Straußens ist die dramaturgische und musikkritische Wiederbelebung des *Mozartschen* »*Idomeneo*«. Mozart hatte als junger Mann nach seinem Mannheimer Aufenthalt diese opera seria für München geschrieben nach einem steifleinenen Text von Varesco. Die Schönheit vieler Arien und Ensembles wird erstickt durch die Unmenge von trockenen Rezitativen, die nur notdürftig die Handlung vorwärts bringen. In dieses Chaos hat nun Strauß im Bund mit dem Wiener Oberregisseur Wallerstein Ordnung gebracht, hat die Rezitative neu — nach einem neuen klaren Text — komponiert, in der Begleitung Mozartsche Motive geschicktest verwendend, hat vor allem einen anderen, mehr zusammenfassenden Schluß verfertigt und im übrigen durch Umstellung der Musiknummern eine logischere Folge der ganzen Handlungsentwicklung erreicht, für die man dem pietätvollen Renovator nur dankbar sein kann. Die feine Verehrung für Mozart, die Strauß hegt, prägt sich in der Behutsamkeit aus, mit der er an eine solche Reparationsarbeit herangeht. Seit seinen jungen Tagen, wo er einmal Glucks tauridische »Iphigenie« für unsere heutigen Klangverhältnisse, für unsere heutigen dramaturgischen Bedürfnisse etwas zurechtstutzte, hat er eine solche Arbeit nicht mehr unternommen.

Wir sprachen darüber, daß die neueste Welle der musikalischen Kompositionsbewegung gerne Richard Strauß zu dem alten Eisen werfen möchte, daß er nicht mehr »modern« wäre. Er wehrt mit seinem guten bayerischen Humor ab und meint, er hielte es mit Richard Wagner, der auch von den ganz Radikalen schon längst totgesagt wurde und heuer wieder die höchste Ziffer in der Anzahl der auf seinen Namen entfallenden Aufführungen an den deutschen Bühnen erreicht hat. Er meint: »Meine Zeit wird auch wieder kommen.« Neue Aufführungen der »*Ariadne*« sind an vielen Orten geplant, die »*Frau ohne Schatten*« steigt wieder auf und Max Reinhardt möchte für sein Leben gerne das »*Intermezzo*« inszenieren, das er, der große Theatermann, für eines der besten Bücher hält, das je für musikalische Zwecke geschrieben. Strauß reproduziert schmunzelnd das saftige Kompliment, das Reinhardt ihm gemacht.

## MAX VON SCHILLINGS

*verlangt in der Deutschen Tonkünstler-Zeitung vom 20. September eine Reform der Urheberrechtsgesetzgebung.*

Der Schaffende hat seit der Erfindung der Buchdruckerkunst, also seit der bequemen Möglichkeit eines Nachdrucks, um das Recht seines geistigen Eigentums gekämpft. Man erinnere sich nur der Versuche der Verleger Shakespearescher Werke, sich vor Nachdruck und Ausbeutung zu schützen. Die Schaffenden suchten den Schutz der politischen Machthaber nach und stellten die veröffentlichten Werke unter die »Privilegien« der Könige, der Fürsten oder der Ratsherren großer Städte. Dieser »Rechtsschutz« der geistigen Arbeit, der in den Originalausgaben fast aller literarischen Erscheinungen der früheren Jahrhunderte vorgedruckt sich präsentiert, die »höchsten und allerhöchsten Privilegien«, stellte jedoch nur einen sehr zweifelhaften Schutz des geistigen Eigentums dar, da einerseits der Wirkungsbereich dieser Privilegien nur gering, andererseits in den Gesetzen aller Länder der Schutz des geistigen Eigentums nicht verankert war!
Goethe und Schiller waren so gut wie Haydn, Mozart und Beethoven gezwungen, für den Schutz ihrer Werke an den verschiedensten Stellen sich »Privilegien« zu erbetteln, und erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts nahmen sich die Gesetzgeber der Rechte der Schaffenden an. Das *Urheberrecht* wurde im Gesetz verankert und *Autorengesellschaften* gründeten sich, um die Rechte der Urheber wahrzunehmen. Die breite Öffentlichkeit ist in Deutschland erst in den letzten Jahren durch jahrelange Kämpfe der Autorengesellschaften unter sich und gegenüber der Gesetzgebung auf das Urheberrecht aufmerksam geworden. Auch die nachschaffenden Tonkünstler erwarten heute mit Spannung eine Klärung auf dem Gebiete des musikalischen Urheberrechts. Vorerst ist es gelungen, den Frieden unter den deutschen Musikautorengesellschaften herzustellen unter Schaffung eines *Zentralverbandes* zum Schutze musikalischer Aufführungsrechte in Deutschland. Jetzt wird es Aufgabe der deutschen Urheber sein, an der notwendigen *Reform* der deutschen Urheberrechtsgesetzgebung mitzuarbeiten: neue, auf der Rom-Konferenz der »Berner Union« festgesetzte Gesichtspunkte sind zu beachten, und vor allem harren die Fragen der *mechanischen Musikübertragung* und die Probleme des *Tonfilms* der Lösung!

WILHELM FURTWÄNGLER

*spricht im Berliner Tageblatt vom 12. Oktober »Über Konzert-Programme«.*

Ein gutes Konzertprogramm — was man so heute darunter versteht — ist nicht schwer aufzustellen. Etwas historisches Wissen, etwas soziale Rücksicht auf die »Lebenden«, dann noch etwa für das Ganze eine mehr oder weniger sichtbare »Etikette«, die den gerade gültigen ästhetischen Grund- und Modebegriffen entnommen wird, — das ist alles, was verlangt wird. Besonders die Etikette ist wichtig. Man fordert heute, daß ein Programm keine beliebige Anhäufung verschiedener Stücke, sondern eben ein »Programm«, eine Art Bekenntnis darstelle, daß es ein Gesicht habe, eine Devise, eine »Parole« verkörpere. Solcher »Parolen« gibt es mancherlei: So kann man Programme auf historischer Grundlage, etwa im Sinne bestimmter Epochen (Klassiker, Vorklassiker, Moderne usw.) aufbauen; man kann sie nach Nationalitäten, nach Gemeinsamkeit der »Schulen«, nach historisch feststellbaren »Einflüssen«, nach Generationen anordnen; man kann auch die ästhetischen Modeparallelen der Zeit zu Hilfe nehmen, heute also etwa vorklassische Musik zusammen mit den Allerjüngsten. In Amerika hat ein namhafter Pianist sogar ein Programm in »cis-moll« aufgestellt — man sieht, es kommt nicht so sehr darauf an, welcher Art ein Leitgedanke ist, als daß er überhaupt vorhanden ist, daß man sich bei einem Programm etwas denken kann, daß es eine führende »Idee« aufweist ...

Daß alle von außen kommenden Rücksichten, ja, daß die ganze Diskussion über Programme heute so wichtig genommen wird, so viel Raum einnimmt, ist nur ein Ausdruck der tiefen Unsicherheit unserer heutigen Öffentlichkeit in allen wesentlichen Fragen. Für wirklich produktive Zeiten war das Programmachen kein Problem. Man sehe sich einmal die Programme der Beethoven-Zeit oder noch der Liszts und Bülows an. Nicht wie einer seine Sache zusammenstellt, sondern wie er musiziert, ist von Wichtigkeit. Eine einzige zulängliche und lebendige Aufführung eines wahrhaft großen Werkes — etwa einer Beethovenschen Sinfonie — wie selten sind solche — ist mehr »Programm«, als alle Bekenntnisprogramme zusammen. Hier — und nur hier — zeigt sich, ob ein Konzert »Ereignis«, ob es Wirklichkeit geworden ist. Wenn eine Forderung vornehmlich an Programme gestellt werden soll, so kann es nur die sein, der lebendigen großen Musik, sei sie alt oder neu, den Platz einzuräumen, der ihr zukommt, sie im Bewußtsein der Menschen zu erhalten, zu befestigen. Nicht als Funktionär, der allen etwas bietet, sondern als wahrhafter Führer muß der Musiker bei der Aufstellung von Programmen verfahren; er muß werten. Wo er aufhört, zu werten und damit das für groß und gut erkannte in die Mitte zu stellen — auch auf die Gefahr hin, daß es einer übersättigten Kritik, einer oftmals in lächerliche Parteiungen verfallenen musikfernen Gegenwart als allzu bekannt und »abgespielt« erscheint — wird er nicht der wirklichen Musik dienen. Zeitgemäß zu sein — was man so darunter versteht — und wahrhaft lebendig zu musizieren, ist heute leider nicht immer dasselbe; immerhin scheint mir letzteres ungleich wichtiger, verantwortungsvoller und schließlich auch — zeitgemäßer.

PAUL HINDEMITH

*ist Gegenstand einer ausführlichen Würdigung, ihr Verfasser Kurt Westphal. Hier ein Abschnitt des in der Schweizerischen Musikzeitung vom 15. Okt. erschienenen Essays:*

Hindemiths Schaffen setzt in der Revolutionszeit ein. Der November hatte eine Fülle von Talenten und Talentchen heraufgebracht. Die Zeit zwischen 1918 und 1923 sah die tollsten Experimente. Als die Gemüter sich ein wenig abgekühlt hatten, als nicht mehr die revolutionäre Gesinnung allein, sondern Talent und technisches Können entscheidend wurden, sank die Fülle der Talentchen in das Nichts zurück, aus dem der November sie für kurze Zeit aufgewirbelt hatte. Hindemith blieb als einer der wenigen. Auch er hatte sich in den vier Nachrevolutionsjahren ausgetobt, um schließlich die Fragwürdigkeit oder doch zum mindesten die geistige Begrenztheit einer Musik einzusehen, die nur mit schreienden Klängen und krachenden Rhythmen um sich schlug. Aber noch in anderer Beziehung wird Hindemith, aus solcher Vogelperspektive gesehen, bedeutsam. Das Ziel, das sich die junge Generation der Nachrevolutionszeit gesteckt hatte, hat er erreicht. Er allein hat — von jüngeren wie Weill, Toch usw. müssen wir in diesem Zusammenhang absehen — die Überwindung der Romantik, gegen die sich die junge Generation wandte, in sich vollzogen. Während die andern, die mit ihm begannen — und unter ihnen auch der zweifellos begabte Krenek — Schritt für Schritt zurückgingen,

um mit der Romantik, deren Ausdrucksmittel sie besonders in der Oper letzten Endes doch nicht entbehren mochten, Kompromisse, und zum Teil recht faule, zu schließen, hat Hindemith als einziger die Ablösung einer neuen Epoche von der romantischen in der Musik ermöglicht. Mit dem »Marienleben«, das er 1924 schrieb, hat er sich zur Polyphonie bekannt. In die sechs Jahre, die seither verflossen sind, fallen seine bisher reifsten Werke. Sein polyphoner Stil hat sich seitdem zu höchster Klarheit, Deutlichkeit und Persönlichkeit der Sprache, des Ausdrucks und der Mittel entwickelt. Er hat sich in gewissem Sinne stabilisiert und hat inzwischen keine wesentlichen Umbildungen erfahren. Nur diese Tatsache konnte ein unlängst im »Anbruch« publiziertes, für die Neuerungssüchtigkeit unserer Zeit bezeichnendes Urteil ermöglichen, wonach »ein gewisses Erlahmen der schöpferischen Vehemenz spürbar und das Gefahr-Moment eines sehr modernen, sachlich sehr einwandfreien Akademismus nicht völlig zu übersehen« sei. Damit wären wir, die Gestalt Hindemiths, der als Stürmer begann, umschreitend, zur andern Seite gelangt, die manchem nun gar schon akademisch erscheint. Voraussetzung für das eben zitierte Urteil ist die Tatsache, daß Hindemiths Stil sich befestigt hat. Da uns dies durch das Urteil doppelt zum Bewußtsein gebracht wird, können wir um solch angenehmer Erfahrung halber die übertriebene Skepsis gern in Kauf nehmen, ohne sie zu teilen.

## GUIDO ADLER

*widmete zum 75. Geburtstag (1. November) Erwin Felber in der Zeitschrift für Musik, Novemberheft, diesen Begrüßungsaufsatz:*

Es mag gerade ein halbes Jahrhundert her sein, daß der junge Forscher seine akademische Lehrtätigkeit begann. Schon damals war er kein Neuling in seinem Fache. Er hatte bereits in seiner Doktordissertation über »*die historischen Grundklassen der christlich abendländischen Musik bis 1600*« ein Beispiel dafür gegeben, wie die junge Musikwissenschaft auf dem Boden exakter historischer Forschung heranwachsen und erstarken könne. Wenige Jahre später gründete er gemeinsam mit *Spitta* und *Chrysander* die »*Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft*« und eröffnete sie mit einem Artikel über »*Umfang, Methode und Ziele der Musikwissenschaft*«. In diesem bahnbrechenden Aufsatz kündet sich bereits der ausgezeichnete *Methodiker, Systematiker und Organisator* an. Für seine Methodik zeugen Werke wie sein »*Stil in der Musik*«, seine »*Methode in der Musikgeschichte*«, sein »*Handbuch der Musikgeschichte*«. Und sein außerordentliches Organisationstalent hat er nicht nur in der Errichtung und Ausgestaltung des Wiener Musikhistorischen Universitätsinstitutes und in der Leitung zahlreicher Kongresse bewiesen, sondern insbesondere in der Einrichtung der »*Denkmäler der Tonkunst in Österreich*«.

In ihnen liegt ein großer Teil seiner Lebensarbeit. Mit dem Blick ins Weite hat er hier ein gewaltiges Denkmal der musikalischen Vergangenheit Österreichs aufgerichtet, es wächst höher und höher an, immer neue Komponisten werden hier der Vergangenheit entrissen, von den Minnesängern Wolkenstein und Frauenlob, über Heinrich Isaac und Jakobus Gallus bis in die neuere Zeit Josef Lanners hinein. »Präziseste Authentizität der Kunstwerke in Berücksichtigung ihrer Notationseigentümlichkeiten und Möglichkeit der Einsichtnahme der Künstler sollen hier« — wie Adler selbst sagt — »in Vereinbarung und Ausgleich gebracht werden.« Eine ebenso umfassende Tätigkeit übte Adler in der Auswahl der Dissertationen, deren wohl an die hundert im Wiener Musikwissenschaftlichen Institut unter seiner Leitung herauskamen. Auch hier wieder Arbeiten aus allen Gebieten der Musik; von der Kunstmusik des 14. Jahrhunderts bis zu den Liedern Gustav Mahlers, bis zur Entwicklungsgeschichte des R. Straußschen Musikdramas und bis zum Istrianischen Volkslied.

Wenn man in diesen alten Dissertationen blättert, ist man förmlich überrascht, wie viele von den Arbeiten Niveau haben. Adler wußte eben bei seinen Schülern vom ersten Tage an den Sinn für *Stilkritik* und *Stilkriterien* zu schärfen. Er hat seine Schüler immer wieder auf das Kunstwerk selbst verwiesen, auf die Analyse und Synthese des Werkes, auf dessen Beurteilung aus örtlichen und zeitlichen Verhältnissen heraus.

Wenn heute die Musikwissenschaft neben anderen historischen Disziplinen als gleichberechtigt anerkannt wird, so ist dies vor allem das Verdienst Guido Adlers, aus dessen Schule eine ganze Generation von Gelehrten, übrigens auch von Künstlern, hervorgegangen ist. Ich erwähne nur die Universitätsprofessoren *Kurth* (Bern), *Rietsch* † (Prag), *Jachimecki* (Krakau), *Smijers* (Holland), *Jeppesen* (Ko-

penhagen), *Ficker, Wellesz, Haas, Orel* (Wien) und *Fischer* (Innsbruck), ferner die Komponisten *Gál, Horwitz* †, *Kornauth, Pammer* †, *Webern* und *Weigl.*

RUDOLF VON LABAN

*äußert sich in den Blättern der Staatsoper, Berlin XI/4 über die »Schöpferischen Grundlagen des Tanzkunstwerkes«, dem dieser Abschnitt entnommen sei:*

Der Ballettmeister ist noch in der an sich idealen Lage, sein Material selbst bereiten zu müssen, gleich dem Maler der früheren Zeiten, der seine Farben selbst anreiben mußte. Allerdings ist sein Material, der Tänzer, eine etwas heiklere Chemikalie. Da noch eine dritte Aufgabe dazukommt, nämlich die Einstudierung und Regie des Tanzwerkes, also ein Vorgang, der ungefähr dem entspricht, wenn ein Komponist sein eigenes Musikwerk dirigiert, so greift da eine Fülle von Tätigkeiten ineinander, die auf anderen Kunstgebieten schon längst getrennt sind. Der Zustand ist künstlerisch ideal, führt aber in der Hetze unserer Zeit oft zur Vernachlässigung irgendeines der drei gleichwichtigen Faktoren und damit zur Diskreditierung der Tanzkunst. Am wenigsten bedacht und bekannt ist von diesen drei Tätigkeiten das tanzschöpferische Moment. Man beachtet es weniger, weil Theatertänze meistens nicht primär entstehen, sondern in die Handlung oder das Milieu der Oper eingefügt und rhythmisch durch die Musik vorbestimmt sind. Es besteht aber gar kein eindeutiger Zusammenhang zwischen der Handlung und musikalischen Linienführung einerseits und zwischen dem Tanzgebilde andererseits. Ebenso wie man ein Gedicht auf die verschiedenste Weise vertonen kann, so sind auch zu jeder Handlung und Musik zahllose Tänze möglich. Das Tanzschaffen ist daher auch in diesem Falle gänzlich frei und hat eine gewisse Analogie mit der Tätigkeit des Malers, der seine Intuition an ein Sujet oder ein Naturvorbild bindet.

OPERNPUBLIKUM VON HEUTE

*betitelt sich ein Aufsatz von Herm. Rud. Gail im Kasseler Tageblatt vom 31. August 1930. Hier das Kernstück:*

Unser *Opernpublikum ist unzufrieden* mit der *experimentellen Lage der Gegenwartsoper.* Es kümmert sich wenig darum, auf welcher Seite der Produktion der Schritt zum Opernland der Zukunft erfolgt. Ob Musiker wie Alban Berg und Schönberg das Musikdrama einer neuen Formsynthese zuführen, ob Hindemith und Toch Musizieropern von sauberster, klassischer Form schreiben, ob Weill die epische Oper proklamiert oder Krenek reaktionär zum Großen Opernstil zurückgreift. Alles Talmiwerte, die, einmal genossen, achtlos beiseite gestoßen werden. Das Publikum pulsiert allemal, wenn in Brands »Maschinist Hopkins« oder Antheils »Transatlantik« der Zeittanz durch Saxophon und Jazztrommel propagiert wird. Hinterher schimpft es über das profane Handwerk der Komponisten. Auch das Gegenteil, die oratorische Oper, wie sie am sinnfälligsten in Strawinskijs »Oedipus rex« und Milhauds »Christoph Kolumbus« wird, ist nicht die begehrte Opernform.

Hier liegt ein Kardinalgrund für die Zwiespältigkeit des heutigen Opernpublikums. Das *Opernexperiment eröffnet zu viel Stilmöglichkeiten.* Wo wirklich eine Hörerschaft vorhanden ist, die über Strauß—Busoni zu den Schöpfungen der Jüngsten vordringen will, wird sie verwirrt durch Stilextreme. Hier Jazz, dort oratorische oder Musizieroper. Sie vermag den stilistischen Unterschied für Mozart und Wagner, oder noch weiterliegender Opernepochen wahrzunehmen. Für eine mitlaufende, zeitgemäße Generation mehrere stilistische Prägungen mit in Kauf zu nehmen, ist diesem Opernpublikum, das »seinen« »Fidelio«, seinen »Rigoletto«, seinen »Tristan« haben muß, nicht gegeben. Auch dort wo der Anschluß an einen Komponisten erfolgt, sieht es sich schnell betrogen. Ist doch meist das zweite Werk stilistisch fast die Umkehrung des ersten. Man nehme nur die Arbeiten Strawinskijs oder Weills. Es bleibt eben nichts Beständiges, organisch Weiterentwickeltes, an das man sich halten kann.

WIE REICHART LIEDER KOMPONIERTE

*schildert Franz Flößner im »Roten Turm«, Heft 7, durch Reicharts Selbstzitat.*

»Meine Melodien entstehen jederzeit aus wiederholtem Lesen des Gedichts von selbst, ohne daß ich danach suche, und alles, was ich weiter tue, ist dieses, daß ich sie so lange mit kleinen Abänderungen wiederhole und sie nicht eh' aufschreibe, als bis ich fühle und erkenne, daß der grammatische, logische, pathetische und musikalische Akzent so gut miteinander verbunden sind, daß die Melodie richtig spricht und angenehm singt, und das nicht für Eine Strophe, sondern für alle.«

# * ZEITGESCHICHTE *



## NEUE OPERN

*Julius Bittner* vollendete ein neues Werk »*Der Maestro*«. Bei dem Inhalt handelt es sich um historische Begebenheiten aus der Zeit, als die Lombardei und Venetien zur habsburgischen Monarchie gehörten.

*Max Brand*, der Komponist des »Maschinist Hopkins«, hat ein neues musikdramatisches Werk »*Requiem*« beendet.

Als ein musikalisches Experiment eigener Art ist die *Jazz-Oper* »*Der Mann im Käfig*« von *Geoffrey Dunn* und *Herbert Murrill*, die jüngst in *London* uraufgeführt wurde, anzusprechen. Der Text der Oper ist eine Art Anthologie der modernen englischen Dichtung, insofern von einer Reihe englischer Lyriker Gedichte in Monologform fortlaufend gesungen und gesprochen werden.

*Karlheinz Gutheims* Oper »*Das Glück des Mr. Mc Pherson*«, Text von Edwin Denby, gelangt in dieser Spielzeit an den Theatern Duisburg-Bochum zur Uraufführung.

*Walter Jesinghaus* schreibt gegenwärtig eine Oper »*Bellinda e il mostro*« auf einen Text des Florentiner Schriftstellers Bruno Cicognani.

*Armin Knab* hat zu Calderons »*Das Leben ein Traum*« eine Musik geschrieben, die im *Würzburger* Stadttheater uraufgeführt wurde.

*Gaetano Marzialis* neue Oper »*Saturnalien*«, Text von Giovanni Mari, hat ihre Uraufführung in *Bologna* erlebt. Die Oper, deren Handlung zur Zeit des Diokletian spielt, hat eine sehr freundliche Aufnahme gefunden.

»*Liola*« betitelt sich eine neue Oper des italienischen Komponisten *Giuseppe Mulé*, der als Leiter des Konservatoriums Sta. Cecilia in *Rom* wirkt. Der Text von *Arturo Rossato* ist einer Novelle *Pirandellos* entnommen.

Der amerikanische Komponist *Deems Taile* hat eine Oper vollendet, die den Titel »*Peter Ibbetson*« führt. Die Handlung spielt in England auf dem Lande, in Paris, in London und in Auteuil. Das Werk ist insofern ein Novum, als die Personen in dem sonst englisch sprechenden Ensemble sich in den in Frankreich spielenden Szenen der französischen Sprache bedienen. Die Oper soll in der New Yorker Metropolitan-Oper uraufgeführt werden.

*Jaromir Weinberger* schreibt eine neue Oper, zu der Hermann Heinz Ortner das Buch geliefert hat. Der Schauplatz des Werkes, das den Titel »*Anuska*« tragen und ein Weihnachtsmysterium sein wird, ist der Böhmerwald.

*

*Rossinis* verschollene Buffo-Oper »*Signor Bruschino*« wurde von Ludwig Landshoff kürzlich wieder aufgefunden. Die Oper stammt aus Rossinis bester Zeit und war ein Erfolg. Landshoff hat auf Grund der nie im Druck erschienenen handschriftlichen Partitur die Originalfassung wiederhergestellt, Karl Wolfskehl den Text übersetzt und dichterisch neu gestaltet. Die Oper wird bei B. Schott's Söhne in Mainz erscheinen.

## OPERNSPIELPLAN

BAYREUTH: Die nächstjährigen Festspiele sind gesichert; sie werden ohne jede Programmänderung genau wie in diesem Jahre durchgeführt. Die Besetzung der Rollen und die musikalische Leitung soll die gleiche bleiben. Es gelangen also wieder der »Ring des Nibelungen«, »Parsifal«, »Tannhäuser« und »Tristan und Isolde« zur Aufführung.

CAIRO: Eine große Stagione wird für Cairo und nach deren Beendigung mit denselben Kräften für *Malta* angekündigt. Die meisten Opern gehören dem üblichen italienischen Spielplan an. Außerdem werden gegeben: »Der fliegende Holländer«, »Boris Godunoff« und »Fausts Verdammnis«. Eine Ausgrabung stellt die nachgelassene Oper von *Ponchielli* »*I mori di Valenza*« dar. Man hat sie schon einmal 1914 in Monte Carlo versucht, Italien selber hat sie noch nicht aufgenommen.

*M. C.*

CHEMNITZ: Die Tanzbühne am Opernhaus, die jetzt von Stammer und Gutheim geleitet wird, bringt zunächst: *P. A. Grainger:* »Englische Volkstänze«, *de Falla:* »El amor brujo« mit dem deutschen Titel »Gespensterliebe«, *Karlheinz Gutheim:* »Suite für Tanz« und die Bearbeitung des *Mozart*-Balletts »Die ungleichen Liebhaber« von *Jens Keith.*

ERFURT: An Erstaufführungen sind vorgesehen: *Braunfels'* »Don Gil von den grünen Hosen«, *Verdis* »Simone Boccanegra« sowie die beiden Einakter »Der arme Matrose« von *Milhaud* und »Angelique« von *Ibert.*

GERA: Das Reußische Theater brachte im November die Oper »*Wozzeck*« von *Alban Berg* heraus.

HELSINGFORS: *Straußens* »*Ariadne*« ist von der Finnischen Oper erworben worden; die Oper wird in finnischer Sprache aufgeführt werden.

MONTE CARLO: Der Spielplan sieht die Aufführung folgender deutscher Opern vor: »*Parsifal*«, »*Lohengrin*«, »*Die Hochzeit des Figaro*« und die Richard Strauß' »*Salome*«.

MÜNCHEN: *Malipieros* neue Oper »Torneo Notturno« (Komödie des Todes) soll am Staatstheater ihre Uraufführung erleben.

PARIS: Die Pariser Operntheater kündigen eine Reihe von Neuheiten für diese Spielzeit an, darunter ein Werk von *Alfred Bruneau* »Virgine Sejazet«, Text von Duvernois, eine Oper »Shylock« von *Reynaldo Hahn* und die nachgelassene Oper »Guercoeur« von *Albéric Magnard.* Auch *Raoul Laparra,* der Komponist der »Habanera«, wird sich mit einer neuen Arbeit »La célèbre Fregona« zeigen. Aus dem Roman »Un jardin sur l'Oronte« von M. Barrès hat Franc Nohain ein Libretto für die Musik *Alfred Bachelets* geformt.

RIGA: Die lettische Nationaloper brachte unter der musikalischen Leitung *Georg Schneevoigts* eine Aufführung von *Webers* »*Freischütz*« in lettischer Sprache heraus.

## NEUE WERKE FÜR DEN KONZERTSAAL

*Mario Castelnuovo-Tedesco* hat für den Geiger *Heifetz* ein neues »Rondo« komponiert, das Heifetz auf seiner amerikanischen Tournee zum Vortrag bringen wird.

*Hugo Herrmann* arbeitet gegenwärtig an einem »*Cembalo-Konzert*«, das für Alice Ehlers geschrieben wird.

*Othmar Schoeck* hat einen neuen Gesangszyklus für Bariton und Klavier vollendet, dem *Nikolaus Lenaus* »*Wanderung im Gebirge*«, zugrunde liegt. Die Komposition zeigt die zehn Gedichte in geschlossener Folge. Die ersten konzertmäßigen Aufführungen werden (mit dem Komponisten am Flügel) in Zürich und Winterthur stattfinden.

*Heinrich Sthamer* hat eine Sonate für Flöte und Klavier vollendet, die in der Gesellschaft Hamburger Tonkünstler zur Uraufführung gelangen wird.

*Richard Strauß* hat sein dem Wiener Männergesangverein gewidmetes »*Österreichisches Lied*« (nach dem Text von Anton Wildgans für Männerchor und Orchester) dem Verlag Bote & Bock anvertraut, der das Werk auch als Orchesterstück unter dem Titel »*Austria*« herausbringt.

## KONZERTE

ASCHAFFENBURG: *Hermann Kundigrabers preisgekrönte* »*Steyerische Symphonie*« gelangte unter Leitung des Komponisten durch das Meininger Orchester zur eindrucksvollen Aufführung.

BADEN-BADEN: *Alfredo Casellas* »*Concerto romano*« für Orgel und Orchester hatte bei der deutschen Erstaufführung durch Heinrich Boell und Ernst Mehlich einen starken Erfolg.

BERLIN: Der *Hochschulchor* veranstaltet drei Vortragsabende. Im ersten Konzert gelangen Regers 100. Psalm und zwei Bach-Kantaten zur Aufführung. Das zweite Konzert ist als a cappella-Konzert gedacht. Im dritten Konzert gelangen Schönbergs »Gurrelieder« zur Aufführung. Die Leitung des Chores hat *Franz Schreker* übernommen.

Der *Verein zur Pflege der Kirchenmusik in der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche* (Musikalische Leitung: *Fritz Heitmann*) bietet auf der Orgel erstmalig eine vollständige Wiedergabe des »dritten Teiles der Klavierübung« von *Bach,* ferner Orgelkonzerte von *Händel* und Sonaten für Orgel und Streichinstrumente von *Mozart.* Im Rahmen des Schützfestes der »Neuen Schützgesellschaft« wurden Kyrie, Gloria und Credo aus der deutschen Messe, das geistliche Konzert vom Schalksknecht sowie die Choralkanzone »Nun lob' mein' Seel' den Herren« für Doppelchor und Orchester von Schütz zur Aufführung gebracht.

BREMEN: Das *61. Tonkünstlerfest* soll im Jahre 1931 in *Bremen* stattfinden. Die Einladung Bremens zur Abhaltung des Festes in Bremen ist vom Allgemeinen Deutschen Musik-Verein Weimar angenommen worden.

DRESDEN: *Lotte Erben-Groll* brachte im Oktober mit der Dresdner Philharmonie unter Leitung Scheinpflugs das Concertino für Cembalo und Kammerorchester von *Wolfgang Jacobi* und mit Solisten des Kammerorchesters unter Leitung Mraczeks das Con-

certo für Cembalo und Soloinstrumente von *Manuel de Falla* zur Erstaufführung.

FRANKFURT a. M.: Zu Beginn der Vorwoche der *1. Internationalen Arbeits- und Festwoche für neue Kirchenmusik* wurde ein Choral: *Pontifikalamt* im Dom durch einen Volksmassenchor von 3000 Sängern gesungen. Auch die deutsche Volksmesse: »Speyerer Dommesse« von *Josef Haas* wurde von diesem Massen-Volkschor zur Darstellung gebracht.

JENA: Die Akademischen Konzerte (Leitung: Rud. Volkmann) umfassen sechs, die Kammermusiken vier Abende. Beiden Veranstaltungen liegen erlesene Programme zugrunde. Es sind bedeutende Solisten gewonnen.

KOBLENZ: Die Sinfoniekonzerte des philharmonischen Orchesters unter *Wolfgang Helmut Koch* bringen in insgesamt sechs Konzerten je einen Abend, der Beethoven und Schubert gilt, während die übrigen Abende vorwiegend den Klassikern bis einschließlich Bruckner gewidmet sind.

KOBURG: Eine *Reger-Feier* veranstaltet im März 1931 die Gesellschaft der Musikfreunde gemeinsam mit dem Landestheater. Die Feier wird als Sinfoniekonzert durchgeführt werden, zu dessen solistischer Mitwirkung *Georg Hann* von der *Münchner* Staatsoper verpflichtet wurde.

KÖLN: *Max Donischs »Gleichnis«*, Lyrische Kantate für Soli, gemischten Chor, Orchester und Orgel, gelangte im Westdeutschen Rundfunk unter Leitung von *Wilhelm Buschkötter* am Buß- und Bettag zur abermaligen Aufführung.

LEIPZIG: *Paul Scheinpflug* brachte im mitteldeutschen Rundfunk ein sinfonisches Programm »Das junge Nordland«. Besonders interessant ein neuer Name: *Jan Medin*, der Führer der lettischen Komponisten, der mit seiner II. Orchestersuite vertreten war.

MAINZ: *Strawinskij* dirigierte im *Stadttheater* die Feuervogel-Suite, Feuerwerk, Apollon Musagète und die zwei kleinen Suiten.

MÜHLHAUSEN: *Bachs »Musikalisches Opfer«*, von *Erhard Krieger* neu geordnet und instrumentiert, wurde in der Nikolaikirche von der Organistin Frieda Mickel-Suck mit dem Städtischen Orchester unter Kriegers Leitung uraufgeführt.

NEW YORK: *Erzsi Laszlo* hat innerhalb von zwei Wochen drei Radio-Konzerte gegeben.

NÜRNBERG: Kapellmeister *Rümmelein* wird seine »Intimen Kunstabende« der breiteren Öffentlichkeit zugänglich machen. Im ersten Konzert fand u. a. unter Hinzuziehung der neubegründeten »Fränkischen Bläservereinigung« ein Sextett des Würzburger Komponisten *Carl Schadewitz* viel Beifall.



OFFENBACH: *Karl Weigls* Kantate *»Weltfeier«* nach Worten von Bruno Hart wird demnächst von dem Arbeiter-Gesangverein zur Aufführung gebracht.

ROM: Die Spielzeit 1930 bis 1931 des Augusteo in Rom wird vom 4. November bis 1. Mai währen. Als Dirigenten sind verpflichtet: Willem Mengelberg, Fritz Busch, Howard Hanson, Willy Ferrero, Ferruccio Calusio, Sergio Failoni, Mario Rossi, Pierre Monteux, Otto Klemperer, Thomas Beecham, Fernando Arbos, Antonio Votto. Eine Uraufführung steht in Aussicht: Das neue Oratorium von *Lorenzo Perosi*: »In patris memoriam« für Sopran, Chor und Orchester. Ferner sind an Neuheiten angekündigt: Israel, Sinfonie von Bloch, Rondo Veneziano von Pizzetti, Sinfonia italiana von Veretti, Rapsodia per orchestra von Mortari, Don Quixote, Sinfonische Dichtung von Usigli, Sinfonie von Montani. Erstaufführungen für Italien sind ferner Hindemiths Konzert für Viola und kleines Orchester, Hansons Sinfonie, Kodalys Harry Janos, Debussys Rhapsodie für Saxophon, Alt und Orchester, Rud. Mengelbergs Sinfonisches Scherzo. Von Solisten sind bisher verpflichtet Adolf Busch, Bronislaw Huberman, Wladimir Horowitz, Ruda Tirkusny und Gualtiero Volterra.

*M. C.*

STUTTGART: *Frieder Weißmann* wurde vom Stuttgarter Sender als Gastdirigent für die großen Philharmonischen Konzerte eingeladen. Außer Weißmann sind *Blech*, *Pfitzner* und *Busch* verpflichtet worden, das

Große Stuttgarter Sinfonieorchester zu dirigieren.

*

*Graeners* Orchesterwerk »Comedietta« wird in dieser Spielzeit in Chemnitz, Detroit, Dortmund, Dresden, Köln, Mailand, Stockholm und Wien aufgeführt.

Die *Uraufführung* eines neuen *Orgelwerkes* von *Karl Hasse* (Vorspiel und Fuge op. 34, Nr. 2) brachte *Günther Ramin* in der Thomaskirche zu Leipzig. Er wird es demnächst in Hamburg wiederholen. Auch *Hans Hartung* bringt es in der Jakobikirche zu Chemnitz zur Aufführung. Ein weiteres neues Orgelwerk Hasses (Vorspiel und Fuge op. 34, Nr. 3) brachte *Fritz Hayn* im Ulmer Münster zur Uraufführung. Er wird es in Bern wiederholen. Hasse spielte dieses Werk in Leipzig in der Connewitzer Kirche nebst einigen anderen Orgelwerken, in einem »*Karl Hasse-Abend*«, bei dem der Kirchenchor *zwei neue Motetten* zur Uraufführung brachte.

*Wolfgang Jacobi* beendete die Komposition des Hörspiels »Die Jobsiade« von Kortum in der Bearbeitung von Robert Seitz. Der Berliner Rundfunk wird das Hörspiel im Dezember uraufführen.

Die *geistlichen Gesänge* für Alt, Bratsche und Orgel von *Adolf Pfanner*, die auf dem Programm des internationalen Musikfestes für katholische Kirchenmusik in Frankfurt standen, kamen auch bei einem Kirchenkonzert im Stephansdom in Wien zu Gehör. Das letzte Werk des Komponisten, vier Motetten für gemischten Chor, wird der Münchener Domchor zur Aufführung bringen. Weitere Aufführungen folgen in Aachen, Augsburg, Breslau, Frankfurt und Gelsenkirchen.

Unter Leitung von *Eugen Jochum* kam in Duisburg die Sinfonie Nr. 2, E-dur von *Günter Raphael* zur Uraufführung. Vom selben Komponisten gelangen zur *Uraufführung* eine Triosonate für Orgel in Hamburg sowie ein »Präludium und Fuge« für Orgel im *Berliner Dom* mit *Walter Fischer* an der Orgel.

*Kurt Thomas'* Markuspassion erlebte in diesem Winter ihre *150.* Aufführung. Des gleichen Komponisten a cappella-Messe erreichte bisher eine Zahl von über 70, der 137. Psalm 60 Aufführungen; die Orchesterserenade op. 10 kam in über 60 Städten des In- und Auslandes zu Gehör.

Die *Kleine Sinfonie* von *Hans Wedig* op. 5 gelangt in Essen, Dortmund, Hamburg, Wiesbaden, Oldenburg, Freiburg und Meiningen zur Aufführung.

Die neue »*Messe*« von *Hermann Wunsch* kam in Nürnberg zur Uraufführung. Die Aufführung wurde von der »Deutschen Stunde in Bayern« sowie vom Deutschlandsender übertragen. Die nächsten Wiedergaben sind in Elberfeld (Hoeßlin) und Zürich geplant.

## TAGESCHRONIK

*Das Stammhaus der Familie Beethoven wurde demoliert.* Vor einiger Zeit sollte an dem Hause Steenstraße 11 in *Mecheln* eine Gedenktafel zur Erinnerung daran angebracht werden, daß in ihm drei Geschlechter der Familie van Beethoven gewohnt hatten, Kornelius van Beethoven (1630 bis 1710), Michael van Beethoven (1684 bis 1749), der Urgroßvater, und Ludwig van Beethoven (1712 bis 1773), der Großvater und Pate des Komponisten. Zur Anbringung der Gedenktafel kam es aber nicht, da ein Bierbrauer dieses und die danebenliegenden Häuser angekauft hatte, um die Straße, die für seine Bierwagen zu eng war, verbreitern zu lassen. Trotz eines energischen Entrüstungssturmes in der belgischen Presse wurde mit dem Abbruch der Häuser begonnen, wobei zuerst das Beethoven-Haus an die Reihe kam, um alle weiteren Einsprüche unmöglich zu machen.

*Eine unbekannte Ungarische Rhapsodie von Liszt.* Die Ungarischen Rhapsodien zählen bis zur Nummer 19. Die erste ließ Liszt 1851 erscheinen, und innerhalb zweier Jahre veröffentlichte er 15. Viel später folgten die Nummern 16 bis 18. Mit der 19. hat Liszt als 74jähriger wieder zur Bearbeitung echt ungarischer Themen zurückgegriffen. Nun gibt es aber handschriftlich noch eine bisher unbekannte Nummer 20. — Zoltan *Gardony* hat die Handschrift im Liszt-Museum in Weimar festgestellt und näher untersucht. Wie er jetzt in den Ungarischen Jahrbüchern mitteilt, ist es eine Kopie von fremder Hand, aber mit der gedruckten Aufschrift »Ungariche Rhapsodie«. Die Rhapsodie verwertet als Themen ein berühmtes ungarisches Lied und andere Volksmelodien seiner Heimat. Gardony bezeichnet dieses wie einige andere in Weimar erhaltene Stücke als Vorformen zu den Rhapsodien: sie standen zwar kopiert und druckbereit, wurden aber in dieser Gestalt niemals veröffentlicht. Die Motive dieser Nummer 20 hat Liszt in der endgültigen Fassung seiner 6. und 12. Ungarischen Rhapsodie verwertet.

*Eine Jugendarbeit von Felix Mendelssohn* ist jetzt bei Breitkopf & Härtel in Partitur ver-

öffentlicht worden. Es handelt sich um eine Kantate, die der junge Komponist im Jahre 1828 für die Naturforscherversammlung in Berlin komponiert hat.

Am Geburtshaus Arrigo *Boitos* wurde eine Gedächtnistafel angebracht.

Der Ausschuß zur Errichtung eines *Denkmals für Gustav Mahler* hat für das Denkmal eine von *Anton Hanak* entworfene Kopfplastik Mahlers genehmigt, die nach dem Plan des Architekten *Peter Behrens* aus einer Steinplatte hervortreten soll. Das Bildwerk soll zum 20. Todestage Mahlers fertiggestellt sein.

Am Westeingang des Leipziger Gewandhauses, von wo aus *Arthur Nikisch* die Stätte seines langjährigen Wirkens immer betrat, wurde am 75. Geburtstage des Meisters in Gegenwart seiner Witwe und seiner Kinder sowie der Vertreter der Musik, Kunst, Wissenschaft und der Behörden sein Denkmal in würdiger Form enthüllt. Das von *Hugo Lederer* stammende Denkmal besteht aus einer schlichten, aber lebensvollen Herme des Dirigenten, die auf einer schlanken runden Säule ruht.

*Mendelssohn-Bartholdy-Preis 1930.* Das Kuratorium unter Vorsitz Franz Schrekers hat den Preis für *ausübende Tonkünstler* Fräulein *Ibolyka Zilzer* und Herrn *Ludwig Hölscher* (Studierende der Hochschule für Musik in Berlin bzw. der Staatlichen Akademie der Tonkunst in München) zugesprochen. Der Preis für Komponisten wurde für das nächste Jahr zurückgestellt.

Das *Emil Bohnke-Stipendium* ist den Studierenden der Bratschenklassen an der Staatlichen akademischen Hochschule für Musik *Heinz Wigand*, *Dietrich Habel* und *Heinz Kirchner* verliehen worden.

Die *Stipendien* aus der *Fritz Kreisler-Stiftung* sind den Herren Rudolf Schulz, Erich Bardili, Johann Horvath und dem Fräulein Mary Kurtz verliehen worden.

*Das Bechstein-Stipendium* ist den Studierenden an der Staatlichen akademischen Hochschule für Musik *Ferdinand Leitner* (Kapellmeisterklasse), *Hans Gellhorn* (Klavier) und *Sebastian Peschko* (Klavier) verliehen worden.

*Musikstudenten-Austausch Amerika-Deutschland.* Die ersten Stipendiaten des vom Akademischen Austauschdienst und der Musikabteilung des Terramare Office vorbereiteten Musikstudenten-Austauschs zwischen den Vereinigten Staaten und Deutschland sind kürzlich in New York bzw. Berlin eingetroffen.



Der Hamburger Organist *Friedrich Brinkmann*, ein Schüler Karl Straubes, wurde vom Hamburger Kirchenrat zum Orgelbausachverständigen der Hamburgischen Landeskirche berufen.

Der Komponist *Paul Büttner* begeht am 10. Dezember d. J. seinen 60. Geburtstag. Er ist Verfasser von Sinfonien und Kammermusikwerken.

*Hermann Hock*, Konzertmeister am Frankfurter Opernhaus, feierte am 1. November das *40jährige Jubiläum* seiner Zugehörigkeit zu diesem Institut.

Anton *Huber*, Heinrich *Ziehe*, Adalbert *Huber* und Erich *Wilke* haben sich zum »*Anton-Huber-Quartett*« vereinigt.

*Alfred Kleinpaul*, der Nestor nicht nur unter den hamburgischen Musikern, feierte in geistiger und körperlicher Frische am 28. Oktober seinen 80. Geburtstag. Er war zuletzt Organist an der Nicolaikirche.

*Heinrich Laber* hat für diese Spielzeit folgende Einladungen als Gastdirigent angenommen: Leningrad und Moskau (Staatsorchester), Chemnitz, Paris, Madrid, Bilbao, Brünn, Wien.

*Lotte Leonard*, die an der Nordlandreise der Berliner Singakademie teilgenommen hatte, ist für drei Liederabende in Kopenhagen verpflichtet worden.

*Grete Nikisch* gibt ihre Bühnentätigkeit auf und scheidet aus dem Verbande der Dresdner Staatsoper aus.

Der Musikschriftsteller *Rudolf von Prochazka* erhielt den tschechoslowakischen Staatspreis für Musik.

*Kurt Singer* übernimmt als Intendant bis auf weiteres die Leitung der Städtischen Oper in Berlin. — Der endgültige Bedürfniszuschuß laut Gewinn- und Verlustrechnung beträgt per 31. März 1930 2 672 433,83 Mark. Das ursprüngliche Zuschußsoll — 2 629 330 Mark — ist nach vorstehendem um 1,6 Prozent überschritten worden.

*Emil von Sauer* wurde vom Präsidenten der französischen Republik zum Kommandeur der Ehrenlegion ernannt.

*Franz Schreker* ist zur Leitung des *Hochschulchors* an Stelle von Bruno Kittel berufen worden.

*Richard Strauß* steht vor seinem fünften und letzten Vertragsjahr mit der Wiener Oper. Er wird keine weiteren kontraktlichen Verpflichtungen mehr eingehen, sondern nur noch nach eigener freier Entschließung als *Gastdirigent* zeitweilig seine Opern leiten. Im April 1931 wird er seine hundert Dirigierabende absolviert haben und zugleich gemäß dem mit dem Staate seinerzeit abgeschlossenen Vertrag Eigentümer des Baugrundes, auf dem er seine Belvederevilla in der Jacquingasse errichtet hatte, werden.

*Hans Thiede* vom Stadttheater in Neiße ist zum Intendanten des Kottbuser Stadttheaters gewählt worden.

*Kurt Thomas* erhielt von den folgenden Rundfunksendern Einladung, eigene Werke zu spielen: Berlin, Frankfurt, Kiel, München, Stockholm und Zürich.

*Theodor Wiesengrund-Adorno* ist vom südwestdeutschen Rundfunk für eine Reihe von Vorträgen und Aufführungen eigener Kompositionen verpflichtet worden.

Der Organist der Lambertikirche in Oldenburg, *Wissig*, wurde zum *Landeskirchenmusikdirektor* ernannt. *Wissig* ist Mitglied der Prüfungskommission für Organisten und ständiger Berater des Oberkirchenrats und vieler Kirchengemeinden in Glockensachen, vor allem im Orgelbauwesen.

## TODESNACHRICHTEN

*Felix Berber* † zu München im 59. Lebensjahr nach neuntägigem Krankenlager an den Folgen einer Angina. Der so schnell und tragisch Abgerufene, seit 1920 Professor an der Akademie zu München, genoß als Geiger Weltruf. Pfitzner, Schillings, Zilcher haben ihm Werke gewidmet. Er war der erste, der für Regers Violinkompositionen eingetreten ist.

*Vittorio Butti*, Komponist dramatischer und lyrischer Werke, † 66 jährig zu Florenz.

*Julius Einödshofer*, Komponist von Operetten, Possen, Balletts und Revuen, Dirigent eines eigenen Orchesters, † während eines Konzerts der Berliner Funkstunde in dem Augenblick, als er das Podium besteigen wollte.

*Richard Jost*, Intendant des Koblenzer Stadttheaters, † nach kurzer Krankheit im 32. Lebensjahr.

*Peter Kreuder*, ausgezeichneter Tenorbuffo, † im Alter von 61 Jahren nach seinem Auftreten als Mime in einer Rheingold-Aufführung des Hamburger Stadttheaters.

*Friedrich Ludwig*, Rektor der Göttinger Universität, † im 58. Lebensjahr. Er hatte den Lehrstuhl für Musikgeschichte inne.

*Edmund Meisel*, Komponist von Film- und Bühnenmusiken, für die er meist Lärminstrumente verwendete, † plötzlich zu Berlin im 36. Lebensjahr.

*Werner Wolffheim*, bekannt als Wissenschaftler, Publizist, Kritiker und Sammler — er besaß einst die bedeutendste Privat-Bibliothek von Werken der Musik und über Musik — † 53 jährig in Berlin.

*Virginia Zucchi*, einst hochgefeierte Tänzerin an der Mailänder Scala, die auch an den Bayreuther Festspielen mitgewirkt hatte, † im Alter von 81 Jahren in Nizza.

---

*Diesem Heft liegt Titel und Inhalt des II. Halbjahrsbandes des XXII. Jahrganges sowie das Namenregister des gleichen Jahrgangs (Oktober 1929 bis September 1930) bei*

---

*Das nächste Heft (Januar 1931) wird ein Sonderheft, gewidmet MAX REGER*

---



**Verantwortlicher Schriftleiter: Bernhard Schuster, Berlin-Schöneberg, Hauptstraße 38**

**Druck: Frankenstein & Wagner, Leipzig**

# MAX REGER UND WIR

VON

WOLFGANG VON BARTELS-MÜNCHEN

Wir beginnen das Kolossalwerk Max Regers in die Basis unseres eigenen Musikschaffens einzuordnen. Das will besagen: Das Werk Regers löst sich von der Nähe seines leiblichen Erdenwallens und beginnt selbständig zu wachsen, Frucht zu tragen. In uns, durch uns. Wir fühlen uns dem Werk Regers mehr und mehr verpflichtet; besonders jetzt, da die stilistische Klärung unserer Musikbestrebungen immer größere Kreise zu ziehen hat, da auf das notwendig gewesene Chaos der letzten Jahre nunmehr vielleicht doch eine Zeit der Sammlung und des Ausbaues folgen wird. Wir fühlen uns aber dem Werk Regers nicht nur in dem Sinne verpflichtet, daß wir uns gleichsam nur retrospektiv dieser Lebensarbeit nähern; wir haben vor allen Dingen zu erkennen, daß Max Reger weit *vor* den heutigen Bestrebungen kräftig betonten Schrittes klassisch umgrenztem Neuland entgegenging; dieses Neuland *vor* uns betrat. Damit ist die Situation, die uns mit Reger bindet und in der Folgezeit noch mehr binden wird, gekennzeichnet.

Welch Bindeglied knüpft uns und unsere musikalischen Sehnsüchte mit dem Werk Regers? Es ist das Bewußtsein geprägtester Klassik. Es ist die apollinische Freude am »Ton als solchen«, an dem Spiel der Töne, das als Objekt vor uns ersteht. Im Gegensatz zum dionysischen Subjektivismus der Romantik. (Wert wäre es, die Zusammenhänge, besonders die Wandlungen der Begriffe »Apollo-Dionysos« zur »Klassik-Romantik«, zum »Objekt-Subjekt« zu untersuchen und zu klären.)

Die Romantik des 19. Jahrhunderts — man kann ebenso gut von dionysischem Überschwang oder überspitztem Subjektivismus sprechen — war bedingt durch das alle Dämme klassisch-musikalischen Gesetzes überflutende »Ich«, das in Richard Wagner Erfüllung fand, in Richard Strauß, in Arnold Schönberg und seinen Schülern ausschwingt. Dieser einzigartigen, auch in ihrer Folgerichtigkeit logisch sich vollendenden Linie stand in der Spanne Beethoven—Brahms kein eigentlich ausbalanzierendes Gewicht entgegen. Brahms erst blieb es vorbehalten, an dem ihm als recht und richtig vorschwebenden Ideal der Klassik wieder anzuknüpfen. Er trat bewußt *hinter* sein Werk zurück. Der Mensch Brahms war dem Künstler, dem Musiker Brahms lediglich »Gefäß«, Durchgangsstation, reine Mittlung göttlicher Eingebung, verbunden mit vollendetem handwerklichen Können, das jedoch nur als Mittel zum Zweck diente. So konnte der Mensch Brahms verschwinden; von seinem Arbeitsergebnis wird vieles bleiben, wird vor allem all das bleiben, was als reine Mittlung göttlicher Eingebung dem »Gefäße« Brahms entwuchs.

Max Reger kommt von Brahms. Läßt man Regers äußeres Leben an sich vorbeiziehen, so wird man inne, daß — genau wie in der Linie Klassik-Brahms — dieses äußere Leben lediglich äußere Hülle war, das einem rastlos schaffenden Geist Stätte bot, den Tonstrom aufzunehmen, ihn durch sich hindurchgehen zu lassen, ihn wohlgeordnet (Handwerk!) weiterzuleiten. Versteht man unter Klassik, im Gegensatz zur in der Hauptsache »ich«-betonten Romantik, das Zurücktreten der Person, der Einzelperson hinter das Werk, so erscheint die Persönlichkeit. Als Persönlichkeit war Max Reger bewußter Klassiker. Ihm lag daran, den Tonstrom aufzufangen, diesen Tonstrom zu bändigen, ihm intuitiv und mit Hilfe seines schwer erarbeiteten Könnens rechte Form zu geben; kurzum Mittler zu sein. Was durchaus nicht hindert, daß er überlieferte Form nach Bedarf sprengt. Diese Arbeitsleistung hat indes nur bedingt mit Regers äußerem Leben zu tun. Nur insoweit, als der äußere Lebensweg Zweck nur und Mittel war zu schaffen: den »Kampf der Töne an sich« zu überwachen. In der Weiterentwicklung dieser Gedankengänge glauben wir nicht, daß Reger ein ihn etwa zeitweilig beschäftigendes, vielleicht sogar beherrschendes Gefühl bildhaft ausdrücken, also »malen« wollte. Ein solches Gefühl wird für ihn immer nur Ausgangspunkt, neuer Quell gewesen sein, der sublimiert Tonfolgen, nicht Tonmalereien erschloß. Das Gegenbeispiel hierzu: wie merkwürdig unorganisch, unempfunden, selbst äußerlich sind die Tonmalereien, wie arg impressionistisch in »Farbe« und »Stimmung«, wenn Reger sich auf dies schwankende (wohlbemerkt: weil auch der Tagesmode unterworfene) Gebiet rein äußerlichen, veräußerlichenden »Klangzaubers« begab. Man stelle daneben die überirdische Musik des Klarinettenquintetts: Max Reger hat heimgefunden. Der immanente Gegensatz ist nicht mehr zu übersehen. Dort versucht der Mensch Reger — ein Mensch — zu schildern, Ton zu malen, indem er sogar zur Ganztonfolge griff. Er mußte in der Äußerlichkeit hängen bleiben. Hier führte ihm die Gottheit begnadete Hand.

Max Reger und wir. Die Vergleichspunkte zu dem in und durch das Werk Regers Erfüllten, und den Bestrebungen, die gar viele der heutigen Komponistengeneration beschäftigen, springen auf. So unvermessen ist es nicht, wie es den Anschein haben könnte, die gärende, suchende, sich nur langsam klärende Zeit um 1930 herum mit all ihrem Wirrwarr Regers Vollendung gegenüberzustellen. Es soll auch dem nicht das Wort besonders geredet werden, daß Regers Werke vor nicht allzu langer Zeit noch als »nicht spielbar« als »verrückt«, als »verstiegen« galten. Es vergißt sich solches nur allzu schnell! In diesem Zusammenhang berührt merkwürdig beruhigend die Tatsache (Hermann Scherchen macht darauf aufmerksam), daß Regers schnelle Metronombezeichnungen heute doch im gewünschten Tempo ausgeführt werden können, weil die Orchester jetzt erst imstande sind, die geforderten schnellen Tempi, die ehedem als unspielbar galten, anzuschlagen und durchzuhalten.

Als bekannt darf vorausgesetzt werden, daß heute wiederum versucht wird, den Knüpfungspunkt zu einer umfassend *über* den irdischen Dingen stehenden Musik zu finden. Temperamentsangelegenheit bleibt, ob dieses Suchen ehrlich oder unehrlich, ob aus innerem Müssen oder aus Gründen der Geschäftskonjunktur erfolgt. Sicher ist, daß die Linie des egozentrisch vordrängenden »Ich« fällt, daß Anzeichen dafür da sind, daß das »Ich« mehr in den Hintergrund tritt. Wir erinnern ferner an die vielerlei Bestrebungen, die Hausmusik wieder zu beleben; nicht nur für die Spieler selbst, sondern die Anregungen greifen auch auf das Schaffen über. Wir erinnern weiterhin an den augenfälligen Rückgang der Gesangslyrik. (Von den Liedern und Gesängen Max Regers werden sich diejenigen am längsten halten, die im besten Sinne volksecht, auf primärem Einfall ungekünstelt gebaut sind.) Nicht der Klang scheint heute die Hauptsache, sondern formale Gebundenheit. Von neuem wird angestrebt, Form mit lebendigem Inhalt zu erfüllen. Die Person (nicht die Persönlichkeit) des heutigen Komponisten ist, zum Teil aus wirtschaftlichen Gründen, unwichtiger geworden. Man kann neben den Schreiern à la Mode oder den aus Geschäftsrücksichten künstlich aufgepumpten Töneraßlern schon wieder Tonsetzer finden, die es ernst mit ihrem Beruf, mit ihrer Sendung meinen; die nicht nach dem Tageserfolg schielen, sondern ruhig, gelassen mit dem Pfunde arbeiten, das ihnen verliehen. Um ihrem Ziel, wenn nicht zu erreichen, so doch möglichst nahe zu kommen, sind sie durch die Zeit gezwungen, ihre Person, ihr persönliches Leben bewußt hinter ihr Werk zurücktreten zu lassen. Es gibt schon wieder von ihrer Kunst allein besessene Musiker!

Gewiß: in der Kunst, in der heutigen Kunst besonders, muß man Optimist sein, will man nicht unter die Räder kommen. Und Kunst, bleibende Kunst kann man nur unter völliger Hintansetzung des irdischen »Ich« vollbringen. Das Geschrei von »zeitbedingter« Musik ist nicht allzu tragisch zu nehmen. Es ist (dionysischer) Notbehelf. Man kann künstlerische Elementargesetze zeitweilig negieren. Die Folge wird immer Chaos sein. Andererseits beginnt man aber sich wiederum dieser (apollinischen) Elementargesetze zu entsinnen, ihnen gemäß zu handeln. Das Ergebnis ist Aufbau. Ergibt sich also das Zurücktreten der schaffenden Person zugunsten des Werkes, so ergibt sich die Persönlichkeit, die zeitlos-klassisch in ihrem Werke Führer ist. Damit ergibt sich gesetzmäßig der Knüpfungspunkt zum Werke Max Regers, der berufen ist, die große klassische Linie vom 18. Jahrhundert über Brahms in das 20. Jahrhundert hinüberzuführen. Ergibt sich der Knüpfungspunkt zur Klassik, wie wir sie verstanden sehen wollen. Die Linie Klassik hat mit dem Mittler Reger neuen Auftrieb, frischen Ansporn gewonnen, einen Ansporn, der sich erst in den kommenden Jahren geklärten Bewußtseins auswirken wird. Negierender Unverstand vermeinte: Reger war. Max Reger *ist* und wird sein.

# MAX REGER UND DIE GROSSEN DEUTSCHEN MEISTER

VON

KARL HASSE-TÜBINGEN

Unter den Antrieben, die Max Reger für seine Art des Komponierens verspürte, war einer der stärksten das Verantwortungsgefühl gegenüber den großen Meistern der Vergangenheit. Ihnen nachzueifern, war sein fester Entschluß. Ihm schwebte aber kein Nachahmen vor, sondern die Übernahme einer gewissensmäßigen Bindung. Hiermit verband sich das Bedürfnis, auch formal bei ihnen anzuknüpfen. So verband er sich am sichersten jenem Geist, den man wohl am einfachsten als deutschen Musikgeist bezeichnen kann. Eine Manifestation des deutschen Geistes mußte Regers Musik werden, wenn sie ihn selbst befriedigen sollte. Das war aber das Gegenteil eines Deutschtums, das sich am Worte »Deutsch« berauscht.

So konnte auch der andere Antrieb sich mit jenem vermählen: der innere Drang des Sichaussprechenmüssens, das Auswirken und Durchsetzen der Persönlichkeit in seiner besonderen Prägung und Lage. Dies war wiederum nicht bloße »Romantik«. Er verband sich mit dem dritten der Antriebe, der auch bei den großen Meistern eine so starke Triebfeder gewesen war: dem inneren Zwang des Formens, des Gestaltens, des in der Form zur Reife Bringens.

Man darf von diesen Willensregungen keine als die ausschlaggebende und letztlich das Phänomen Reger bestimmende herausheben. Weder ist Reger Traditionalist, noch bloßer lyrischer Bekenner, noch Formalist. Die zu seinen Lebzeiten häufig gehörte Meinung, Regers Musik sei »mathematisch«, war ebenso falsch, als die ist, die in der Nachkriegszeit vorherrschte, daß er Romantiker sei. Erst das Zusammenwirken der Antriebe, zu denen noch einige andere, wie das gelegentlich sich bei ihm äußernde Hindrängen zum »Fortschritt« oder impressionistisch-klangschöpferische Neigungen, sowie auch das Anknüpfen an kirchliche Vorstellungen kamen, ergibt das, was Reger in seinen Werken ist und bleiben wird. Aber kaum war irgend etwas dabei, wofür er nicht bei den großen deutschen Meistern eine vorbildliche Haltung hätte finden können. So hatte Riemanns Idee, Reger könne in der Reihe der großen Meister das nächste Glied bilden, seine Berechtigung, nur daß er die besonderen Regerschen Eigentümlichkeiten, deren Verschwinden er mit der weiteren »Abklärung« von Regers Schaffen erhoffte, falsch einschätzte. Gerade sie erst machten es möglich, daß Reger statt epigonaler Vertreter einer neuklassischen Richtung ein selbständiger deutscher Meister wurde, der zwar von den älteren Meistern lernte und sich an ihnen

stärkte und bestätigte, aber der eigenen Kraft und der Treue gegen sich selbst seine Geltung verdankte.

Am klarsten und stärksten fand Reger alles das, was er selbst gern werden und bekennen wollte, bei Johann Sebastian Bach ausgedrückt. Das führte ihn auch hinaus über den zunächst stärkst auf ihn wirksamen Brahms, zu dessen Nachfolger eigentlich Riemann ihn wohl bestimmt hatte. Von Bach aber wiederum trennte ihn das Zeitalter, weniger wohl seine katholische Erziehung. Reger war zwar den alten Formen zugetan, die ihm ein Stahlbad waren und ihn das formale Bewältigen der Musik immer wieder grundlegend lehrten, auch seiner Gabe des polyphonen Musikdenkens Entfaltungsmöglichkeit gaben. Aber historisierend ist Regers Tonsprache nie, daran hinderte ihn jene andere Antriebskraft, die stets mitwirkte und die auf Unmittelbarkeit des Empfindens beruhte. Er sah auch die Bedeutung von Brahms nicht in der Anlehnung an alte Meister, im Aufgreifen der von der Musikwissenschaft beabsichtigten Musikrenaissance, sondern in der besonderen seelischen Haltung. Mit seinem Lehrer Riemann verfeindete er sich lieber, als daß er dessen musikwissenschaftlich orientierten Forderungen, die neben der historischen Einstellung auch seine Phrasierungslehre betrafen, länger Genüge geleistet hätte.

Als das Wesentliche an den Meistern, nicht nur den neueren, sondern auch den alten und ältesten, erkannte er ihre seelische Haltung, also ihre Persönlichkeit. Die Formen ihrer Musik waren ihm schließlich doch nur die Mittel, deren sie sich bedienten. An der Bewältigung der Formen und ihrer Emporhebung in das Reich des Geistigen und Seelischen bewährte sich für Reger gerade ihre Persönlichkeit. Charakter und Können war für ihn eng verknüpft. Technische Probleme wurden ihm stets zu geistigen; Geist aber war ihm ohne Seele nicht vorstellbar. Man kann deshalb auch von Gemütskraft sprechen als von der Kraft, die für Reger die spezifische Quelle der Kunstwerke war, ohne daß hierunter etwas besonders »Romantisches« verstanden zu werden braucht. Man findet sie bei Schütz und Buxtehude ebenso wie bei Bach, Mozart und Beethoven, bei Schubert, Brahms und Wagner.

Bei Reger erscheint diese Gemütskraft eng verknüpft mit einer anscheinend ganz besonders dem Überpersönlichen und Außerpersönlichen zugewandten Haltung: der Religiosität. Diese ist indessen nicht nur Bindung an etwas Allgemeines, Kosmisches, Überweltliches, Göttliches, sondern auch — und das hat die Reformation Luthers den Deutschen als ihr unverlierbares Eigentum vorgehalten, — Sache der persönlichen Verantwortlichkeit, des Gewissens, der Begnadung. Also nicht nur Aufgeben der Persönlichkeit und Untergehen im »Meer der Gnade«, sondern bewußtes persönliches Einstehen für das eigene Tun und Bewährung persönlicher, wenn auch verliehener Kräfte führt solche Religiosität mit sich. Reger hat langsam Sätze aus

seinen Kammermusikwerken seine »Gespräche mit dem lieben Gott« genannt, er hat aus den evangelischen Kirchenliedern, die er in seinen großen Orgelwerken und kleineren Choralvorspielen sowie auch an andern Stellen verwendete und behandelte, den religiösen Gehalt in persönlicher Durchdringung ausgeschöpft, er hat Kompositionen auf religiöse Texte und über religiöse Themen geschaffen. Er hatte von den großen deutschen Meistern dafür hauptsächlich Bach zum Vorbilde, in einigem konnte auch Brahms ihm Anregungen solcher Art geben, oder auch vorbachische Meister konnten ihm vorschweben. Niemals aber hat er religiöse Musik nur als liturgisch-traditionsmäßige und an überkommene Formeln gebundene aufgefaßt und gestaltet. Ein bloßes Anerkennen einer kirchlichen Forderung und Haltung gab es für ihn nicht. Und zwar war das keineswegs die kritische Einstellung des von der Zivilisation vom Ende des 19. Jahrhunderts beeinflußten modernen Menschen, wie man diese Einschaltung der Persönlichkeit, des individuellen Selbstbewußtseins, hat erklären wollen. Es war die innere Wahrhaftigkeit und letzten Endes gerade die Tiefe der Ehrfurcht vor den ewigen und überweltlichen Dingen, die ihn zu solcher Einstellung brachte. Wenn sein Ringen um das Verhältnis zum Göttlichen nicht so titanisch und aufbäumend zu sein brauchte, wie das von Beethoven, so war auch die Dämonie des Schönheitssuchers und -künders Mozart von der seinen nur graduell unterschieden. Das Streben aus dem Dunkeln und Dumpfen zu Licht und Klarheit beruhigt sich bei Reger durch Hingabe und Verklärung. Dadurch ist er Mozart ähnlicher als Beethoven, der mit hemmungsloser Eigenwilligkeit nach den Sternen greift, mit dem ihn aber sein Humor der verschiedensten Abstufungen verbindet. Die schlichte Innigkeit, mit der Reger aus seinem religiösen Wissen heraus dem menschlichen Fühlen gerecht wird, wächst aus Brahmsscher Schwere und Formgebundenheit im Laufe von Regers Entwicklung immer mehr zu Schubertscher Unmittelbarkeit. An Mendelssohn hat Reger die klare Form geschätzt, die er sogar als stählern empfinden konnte, mit Schumann verband ihn ein Grundzug von Schwermut. Sein Verhältnis zu Hugo Wolf geht aus seinem Aufsatz über ihn*) hervor, mit Bruckner verbindet ihn manches, was mit der Abstammung aus dem Lehrerhaus und der religiösen Gesamteinstellung zusammenhängt. Von nichtdeutschen Komponisten hat er Anregung von Palestrina auf der einen, Chopin und Debussy auf der anderen Seite empfangen. Er hatte, wie Bach, die Gabe und Nötigung, Fremdes vollständig in sein Eigenes umzuschmelzen.

Reger hat mit seinen großen Vorbildern gerungen, hat sich vertieft in ihre Werke, hat für sie geworben durch sein durchgeistigtes und formenklares Klavierspiel wie durch Lehre und Struktur-Erklärung. Wenn er für

*) Die Aufsätze, die Reger geschrieben hat, finden sich als Anhang abgedruckt in meinem Buche »Max Reger«, Leipzig, Kistner & Siegel (in der Sammlung »Die Musik«).

Musik sich einsetzte, so nie für einen vagen Begriff dieser Kunst als einer allgemeinen Kraft, sondern stets im Sinne des Eintretens für Kunstwerke und schöpferische Persönlichkeiten. Sein Mittel, sich den großen Meistern zu nähern, war die Ehrfurcht und das rückhaltslose Bekenntnis zu ihrem Werk und Willen. Niederere Maßstäbe an Musik anzulegen als die, die ihm von den Meistern her zugewiesen waren, wäre ihm unmöglich gewesen. Von Bach rühmte er, daß er germanisch unbeugsam gewesen sei, und von sich selbst forderte er es. So konnte er wohl auch den Forderungen des Tages genügen, konnte Kirchenmusik, Kinderlieder, Werke fürs Podium, für Hausmusik, für bestimmte Gelegenheiten und Besetzungen, auch für bestimmte Interpreten oder in Verbindung mit technischen oder formalen Absichten schreiben, ohne je statt Kunst Kunstgewerbe zu geben. Intellekt, Stilgefühl, Geschmack, Technik, Pädagogik waren bei ihm hochentwickelt, aber alles ordnete sich bei ihm höheren, dringlicheren, bindenderen, auf längeres, weitergehendes Wirken weisenden Forderungen unter. Es waren dieselben Forderungen, denen die von ihm verehrten großen Meister unterlagen. Deshalb ist Reger auch, gleich ihnen, nicht tot, sondern lebt und wirkt weiter und hilft an der Zukunft bauen.

# DIE DREI WESENSELEMENTE DER MUSIK MAX REGERS

VON

ADALBERT LINDNER-WEIDEN

Unter den vielen Briefen und Postkarten Max Regers an mich findet sich auch eine Ansichtskarte vom Obersee bei Berchtesgaden mit Regers bedeutungsvollem Vermerk: »Dieser See in Natur gesehen, ist meine Musik. Bitte Dich, betrachte die Karte genau!« — Diese Karte stammt aus dem Sommer 1899, also aus Regers 27. Lebensjahr. Und was ist auf ihr zu sehen? Im Vordergrunde ein wundervoll idyllischer See, von lieblichem Grün umsäumt, links und rechts schroff aufsteigende, kahle Felswände, in der Mitte, teilweise an den See stoßend, zwei mit Tannen bestandene Halden und im Hintergrunde bis ins Blau des Himmels sich verlierende, unzugängliche, trotzige Felsschründe mit unzähligen Runsen und Wasserläufen. Wahrlich, im Bilde schon eine Landschaft von einer Kontrastwirkung, wie sie sich auf Gottes weiter Erde selten finden dürfte. Reger hatte, als er mir diese Karte schrieb, bereits 32 hochbedeutsame Werke, darunter vor allem einige seiner epochalen Orgelwerke komponiert, also an sich bereits gründlich die Sonde angesetzt, um inne zu werden, wie tief, hoch und weit die Spannweite seines musikalischen Ingeniums sei. Alles Nachfolgende war somit nur mehr ein

Schaffen in diesem vom Bilde angedeuteten Rahmen. — Stimmt nun dieses Bild mit dem Wesen und Charakter der Regerschen Musik überein? Die Zeitspanne von 14 Jahren nach Regers Tod, sowie Kritik und Forschung haben hier die Identität längst nachgewiesen und gefunden, daß in der Tat der starke, reine Durakkord des Wesens der Musik Max Regers aus drei Grundtönen sich aufbaut, dem Trotzig-Energischen, dem Humoristisch-Burlesken und dem Innig-Religiösen.

Der Wurzel dieser drei Wesenselemente nachzuspüren, beziehungsweise im einzelnen nachzuweisen, wie weit Naturanlage, Vererbung, Jugenderziehung und Umwelt hier erzeugend, entwickelnd und gestaltend eingewirkt, dürfte wohl eine tiefschürfende, umfangreiche Abhandlung notwendig machen, die aber den Rahmen dieses Aufsatzes sprengen würde. Ich möchte deshalb hier nur den Nachweis liefern, in welcher Intensität diese drei heterogenen Faktoren in Regers Wesen und Leben vorhanden waren und in welcher Form und Stärke sie sich in seiner Musik wiederfinden. Beginnen wir zuerst mit der humoristisch-burlesken Seite der Regerschen Psyche.

In seiner ersten Jugend zeigte sie sich als stiller Frohsinn, der sich oft in einem heiteren Kinderliede Luft machte, in den wenigen Freistunden der ersten Lernjahre in harmlosen, oft bis zur Tollheit getriebenen Spielen mit seinen Altersgenossen, wobei er aber nie ein Spielverderber war. So schrieb mir später hierüber einer seiner Schulkameraden: Max war ein munterer, lebensfroher Knabe und ein Spielgenosse von übersprudelnder Fröhlichkeit. Im Winter huldigte er mit Leidenschaft dem Eissport, im Sommer, besonders während der großen Ferien, ging es dann mit seinen Freunden hinein in den herrlichen Tannen- und Fichtenwald des nahen Fischerbergs. Mit Würde und Geschick spielte da unser Freund die Rolle eines Häuptlings irgend eines der wildesten Indianerstämme. Mit Pfeil, Bogen und Tomahawk ausgerüstet, stürmte er mit lautem »Hugh!« den Bleichgesichtern entgegen oder schoß als »springender Hirsch« aus dem dichten Waldgebüsch auf den anschleichenden Feind den sicheren Pfeil. — Auch ich könnte aus jener Zeit, besonders aus seinen fünf Lernjahren bei mir im Klavier, wo er in meinem Hause wie das eigene Kind ein- und ausging, manch tolles Stücklein berichten. Brachte er es doch fertig, es war im letzten Unterrichtsjahr, unter das Kopfkissen meines Bettes mehrmals diverse Rinden von Emmentaler Käse zu praktizieren, zum Entsetzen meiner Frau, die dadurch zu der Annahme kommen mußte, als füttere sie mich untertags nicht genügend, da ich Veranlassung nähme, mich nachts durch ein Allgäuer Milchprodukt schadlos zu halten.

In Sondershausen und Wiesbaden dann getreue Fortsetzung dieser Jugendstücklein. Auch dort ein Häufchen von Altersgenossen, das jederzeit zu den tollsten Streichen aufgelegt war. Der erfinderischste Kopf darunter wieder

unser Reger. Mit wahrem Behagen erzählte er mir später öfters aus seiner Wiesbadener Dummjungen-Zeit, auf wie vielfältige Weise er seine Kameraden gefoppt, wie er dort einmal die Wache am Pulverturm betrunken gemacht, wie er das dortige Schillerdenkmal mit seinem Nachthemd geschmückt, die Gaslaternen der Hauptstraße ausgelöscht und an einem politischen Festtage an einer Fahnenstange vor dem Konservatorium eine alte Unterhose aufgezogen habe. — Auch aus Regers Münchener und Leipziger Zeit wäre manch heitere Szene zu vermelden. In Meiningen freilich war ihm ein Leidensweg beschert, der stark an das Erlebnis Böcklins mit seinen Basler Philistern erinnert. Aber auch dort verließ ihn der Humor nicht. Als er beim ersten Konzert in der kleinen Residenzstadt den halbgefüllten Saal sah, rief er vom Dirigentenpult herab: »Na, der Saal schaut ja aus wie a alte Zahnbürschte!« Nur mit Mühe konnte der alte Herzog seinen Generalmusikdirektor davon abbringen, beim Faschingskonzert im Hoftheater mit falschem Bart als »Maestro Piu mosso« aufzutreten, und eine von dem Meininger Bratschisten Walther Koch spaßhaft ausgeklügelte Parodie auf seine Hillervariationen erregte ebensosehr seine schallende Heiterkeit wie ein von seinen Schülern veranstaltetes Intermezzo zu Ehren seines 40. Geburtstages, wobei ein jeder Schüler in der Maske eines berühmten Komponisten beglückwünschend auftrat und sein Lieblingsschüler Dr. Hermann Unger als untertänigster Anton Bruckner ihm beim Handkuß die angeschminkte Kittnase auf den Handrücken schmierte.

Ins Unendliche fast ließen sich die Beispiele vermehren, die beweisen, daß Humor, gesunder, echter, deutscher Humor eine tiefe Wesensseite der Psyche Regers war und daß sein eigenes bekanntes humorvolles Wort, er habe eben bei der Erschaffung des Humors zweimal »Hier!« geschrien, nicht als Übertreibung erscheint. Bei solchem Sachverhalt wäre es wohl ein Wunder zu nennen, wenn sich in Regers Musik nicht auch starke Spuren dieser Wesensseite seiner Psyche zeigen würden.

Schon in jenen sechs Fugen, die er in Weiden noch vor seinem Eintritt ins Konservatorium schrieb, befindet sich eine, die Reger mit dem Titel: »Fuga bizzaro« bezeichnete. Da die Stücke ungedruckt geblieben und sich heute im Besitze der Familie Riemann befinden dürften, kann ich leider das Thema dieser Fuge nicht angeben. Die Sache liegt ja schon 40 Jahre zurück. Ich weiß nur, daß Reger in dieser mir oft vorgespielten Fuge seinem ausgelassensten Humor in freiester Weise die Zügel schießen ließ und daß seine Mitschüler in Sondershausen sich entsetzten über den »Kanoniker« Reger, der gleich an der Schwelle seiner musikalischen Laufbahn mit solch unglaublicher Frechheit einsetzte und damit allem starren Dogmatismus ein Schnippchen schlug. — Echten, gesunden, oft hanebüchenen Humor zeigen dann später besonders die Scherzosätze seiner Violin- und Violoncellosonaten, Trios und Streichquartette, seiner Sinfonietta, viele seiner Lieder und Chor-

sachen; ich erinnere da nur an das reizende Liedlein »Scherz« aus op. 8, an »Der Schelm« und »Leichtsinniger Rat« aus op. 15, an die humorvollen Lieder »Pythia« und »Schlimme Geschichte« aus op. 23 und das ungemein herzig-heitere Poem: »Sag es nicht!« aus op. 43 und »Hütet euch!« aus op. 48, dann an die humorgetränkten Lieder aus seinen weltbekannten »Schlichten Weisen« wie »Wenn die Linde blüht«, »Herzenstausch«, »Beim Schneewetter«, »Mei Bua«, »Mein Schätzelein«, »Hans und Grete«, »Der Schwur«, »Reiterlied«, »Schelmenliedchen«, »Der Postillon« und an die von goldner Heiterkeit strahlenden »Kinderlieder«. — Auch dem Klavier hat Reger Heiteres und Humorvolles in Fülle gegeben, besonders in seinen zahlreichen Humoresken, Scherzos und Burlesken, die die Spielfreudigkeit ungemein anregen, was ja wohl das beste Kriterium für den künstlerischen Wert dieser Stücke bildet. — Die höchste, kraftstrotzendste burleske Auswirkung findet sich endlich in dem genial hingeworfenen Bacchanal seiner Böcklin-Orchestersuite, wo Reger den ganzen unerschöpflichen Reichtum seiner Farbenpalette in der Schilderung zügelloser Lebensfreude entfaltet. — Eine Oper hat Reger nicht geschrieben. Als ich ihn da einmal fragte, warum er dies Feld so ganz brach habe liegen lassen, sagte er: »Ja, gebt mir nur einen entsprechenden Text! Aber durch und durch heiter, humorvoll müßte er sein. Ludwig Thoma wäre vielleicht der einzige, der mir da etwas völlig Zusagendes schreiben könnte. Weißt, so eine witzige, urderbe Bauernoper, in der sich die Bauern gelegentlich recht kräftig die dicken Schädel bearbeiten.«

Mit zunehmendem Lebenskampf wird Regers Humor freilich auch oft zum satirischen Galgenhumor, zu einem Mittel grimmiger Verulkung seiner Widersacher, wie die ganze Anlage und Durchführung seiner »Schaf- und Affe«-Violinsonate (op. 72) beweist, wo er mit seinen Feinden auf musikalische Weise grausame Abrechnung hält. Der langjährige Kampf gegen eine Welt von Widersachern hat eben in der Seele unseres Helden nach und nach auch noch einen anderen Keim zur Entfaltung und Reife gebracht, den des Unbändigen, Trotzigen, ja Dämonischen.

Über seine allerersten Jugendjahre wurde mir berichtet, daß der kleine Max durch sein ruhiges, gutmütiges, anschmiegendes Wesen der Liebling aller war, und in den vier Jahreszensuren der Weidener Realschule kommt stereotyp der Satz wieder: »Der Schüler zeigt ein auffallend gutes Gemüt.« Aber schon während der Wiesbadener Zeit konnte er das Wort »Gemüt« nicht mehr hören, und als wir einmal gelegentlich auf diesen Begriff zu sprechen kamen, rief er fast zornig aus: »In meinem Lebenslexikon ist das Wort ‚Gemüt' nicht mehr zu finden!« Es würde wirklich zu weit führen, all den Ursachen nachzugehen, die hier verändernd und umgestaltend auf seine Psyche eingewirkt. Tatsache aber ist es, daß er schon nach den ersten Wiesbadener Jahren in vieler Beziehung kaum mehr zu erkennen war. Der

stete Lebenskampf hatte in ihm gleichsam eine Doppelseele erzeugt, wovon die eine sich wohl noch äußerte in der früheren großen Feinfühligkeit und Herzenszartheit gegen Eltern, Freunde, Arme und Notleidende, wie in seiner großen Liebe zur Tier- und Pflanzenwelt, während die Nachtseite davon nun oft plötzlich und unvermutet hervortrat und sich charakterisierte entweder in heftigen, zynischen Worten oder in starrköpfiger Verschlossenheit und Einsilbigkeit, wobei finsterer, tragischer Ernst seine Züge versteinerten.

So spielte sich in der Zeit, als Reger vom Obersee diese wesensbezeichnende Karte schrieb, sein psychisches Sein und Leben bereits ab auf der Riesenskala der Gefühle vom Himmelhochjauchzen bis zum Todebetrübtsein, und diese Riesenspannweite der Empfindungen und Gefühle kommt nun naturnotwendig auch in vielen seiner Werke zum klaren, eindeutigen Ausdruck.

Auf einem dieser äußersten Pole findet sich z. B. die Einleitung zu seiner Infernophantasie, wo er die Qualen der Verdammten schildert, oder in jener grandiosen Stelle seiner Choralphantasie »Ein feste Burg ist unser Gott« bei den Textworten: »Und wenn die Welt voll Teufel wär'«, wohl eine der genialsten und erschütterndsten Eingebungen der gesamten Musikliteratur. Größte Tragik wirkt sich dann aus in seinem »Symphonischen Prolog« für großes Orchester, in seinen gewaltigen Choralphantasien für die Orgel, in einigen wunderbaren Chorsachen, wie in dem »Einsiedler« und in dem erschütternden »Requiem«, im ersten Satz seines Klavierkonzerts und in den prachtvoll großzügigen »Intermezzos« op. 45.

Zur künstlerischen Darstellung und Schilderung des Furchtbaren, Tragischen, Dämonischen dient ihm vor allem eine intensiv dissonate Akkordik, eine neuartige, oft überraschend kühne, stets treffende Modulation, dann der freieste Gebrauch des Chroma, das bei Reger nie sentimental, sondern immer asketisch-herb wirkt, alles das im Bunde mit einer frischen, straffen Rhythmik und kühner, nie ins Gewöhnliche verfallenden Melodiebildung.

Als mir Reger obige Karte schrieb, hatte er bereits zirka 60 Lieder komponiert; ein Beweis dafür, wie mächtig tief auch die rein lyrische Veranlagung in seinem Ingenium verankert war. Und wie wohl er sich in der Sphäre des Lyrischen gefühlt, dafür darf ich wohl selbst als Kronzeuge gelten. Denn in seiner Heimatstadt Weiden entstanden allein gegen 150 Lieder, und ich weiß, mit welchem Feuereifer er damals nach guten »Texten« fahndete, weiß, mit welcher Freude und Begeisterung er sie vertonte, weiß, wie glücklich er war, wenn ihm auf diesen Felde ein guter Wurf gelang. Bis in seine nächtlichen Träume verfolgte ihn da oft ein ihm zusagender Text. So schenkte er mir eines Tages die Skizze zu seinem wundervollen Wiegenlied von Dehmel: »Bienchen wiegt sich im Sonnenschein«, auf dem ich den Vermerk vorfand: »Nachts von 1½—2 Uhr im Bette geschrieben!« — Ein wahrer Liederfrühling schien in jenen Tagen bei ihm angebrochen zu sein,

der aber auch in allen späteren Jahren noch kräftig anhielt, wie die Gesamtzahl seiner Lieder, die sich auf bald 400 beläuft, wohl klar beweist.
Darunter finden sich Perlen von unbeschreiblicher Schönheit, schlechthin vollendete Meistergesänge, meisterhaft in Satz und Deklamation, unerschöpflich an harmonischem Reichtum und überquellend in der Fülle ihrer Melodik. In ihrer Gesamtheit ein Sang auf einer Riesenharfe mit allen Empfindungen von der erhabenen Ruhe und träumerisch dunklen Weltverlorenheit, bis zu den Entladungen verzehrender Leidenschaft, die doch nie zu hellen Flammen emporlodert, sich nicht zu jener Erotik steigert, wie es bei so manchem modernen Liederkomponisten zu finden ist.
Unendlich viel verlangt hier der Schöpfer dieser epochalen Tondichtungen vom Sänger und Begleiter, und dies ist wohl auch die Ursache, warum so viele dieser Lieder sich auch heute noch eines stillen Dornröschenschlafes erfreuen.
Eine musikalisch-schöpferische Potenz, die dem Hoch-Lyrischen, wie dem Tief-Tragischen in solch intensiver Weise, wie eben geschildert, gerecht zu werden vermag, wird sich mit sicherer Aussicht auf gutes Gelingen auch an religiöse Stoffe wagen dürfen, ganz besonders dann, wenn der Schöpfer von Haus aus zum Religiösen inkliniert, was bei Max Reger in einem nicht gewöhnlichen Maße der Fall war. Sicherlich hatten hieran Vererbung und Erziehung großen Anteil, aber auch eine zehnjährige religiöse Unterweisung während der Volks-, Real- und Präparandenschulzeit mag hier fürs ganze Leben nachhaltig gewesen sein. Wenn er da später die Perlenschnur der in der Schule memorierten und erklärten Gleichnisse Jesu an seinem Auge vorübergehen ließ, wird ihm die ernste Parabel von den Talenten immer wieder Mahner und Leitstern gewesen sein. In seinem tiefen Gottesglauben beherrscht ihn nach Innewerden des ihm verliehenen großen Pfundes alsbald auch das Bewußtsein besonderer Berufung, für deren Erfüllung er seinem Schöpfer verantwortlich ist. In diesem Gottesbewußtsein schreibt er nach bangen Jahren seelischen Sturmes und Dranges sein op. 19, zwei tiefergreifende Passionslieder edelster Prägung; dieses tiefe Gottesbewußtsein öffnet ihm auch die inneren Augen für die Erhabenheit des Chorals und die Schönheit des evangelischen Kirchenliedes; in Wunderwerken für seine geliebte Orgel steigert sich sein religiöses Denken und Fühlen bis zur visionären Schau. Ihm ist es aufs tiefste bewußt, und er hat es auch oft ausgesprochen, daß nur ein wahrhaft religiöser Künstler religiöse Musik schreiben kann. Und dieses tiefreligiöse Bewußtsein umschwebt und durchdringt wie ein ernster Unterton sein Schaffen und färbt auch ab auf Werke, die sonst nicht speziell Religiöses künden. So ist ihm sein wundervolles Sextett op. 118 »Zwiesprache mit seinem Gott«, so dient ihm das schlichte Oboenthema aus Bachs Himmelfahrtskantate zu den Worten: »Seine Allmacht zu ergründen wird sich kein Wesen finden« in seinen Bach-Variationen

op. 81 als musikalischer Ausgang zu einer Fülle von Gesichten, in denen Schauer tiefer Beseligung mit Gesten unergründlichen Tiefsinns, mit Ausbrüchen unerhörter Leidenschaft wechseln. Der gleiche Geist waltet auch in seinem größten Chorwerk, dem 100. Psalm. Die Stelle: »Erkennet, daß der Herr Gott ist« erhellt wie ein grandioser Blitz das religiöse Ingenium Regers bis in seine letzte Tiefe und läßt den Hörer erschauern vor der niederschmetternden Gewalt dieser Töne. — Tiefste Ehrfurcht erfüllt ihn vor der Majestät des Todes. Mit seiner Choralphantasie op. 30: »Freue dich sehr, o meine Seele!« eröffnet er den großen Reigen jenes gewaltigen musikalischen Totentanzes, der sich in den späterhin folgenden Orgel-Choralphantasien »Straf mich nicht in deinem Zorne«, op. 40 Nr. 2 und »Alle Menschen müssen sterben«, op. 52 Nr. 1 gesteigert fortsetzen und in den beiden wundervollen Choralkantaten für das Totenfest und für Karfreitag, wie in seinem letzten, bedeutungsschwersten Chorwerk, dem Hebbelschen »Requiem« op. 144b (»Seele, vergiß nicht die Toten«) vollenden sollte. Und als Schlußstein seines Lebens schwebte ihm eine große Sinfonie vor, die an ihrer Stirn nur das kurze Wort »Tod!« tragen sollte. In der sicheren Vorahnung eines frühen Todes schreibt er denn auch sein eigenes Grablied über den tiefergreifenden Arndtschen Text: »Geht nun hin und grabt mein Grab« (op. 137, Nr. 7), findet er Trost in seinen Lieblingschorälen: »O Welt, ich muß dich lassen«, »Wenn ich einmal soll scheiden« und »Vom Himmel hoch, da komm ich her«, sieht er seine heißgeliebte Erde vom Schimmer der Ewigkeit verklärt, findet er ergreifende Klänge eines stillen Abschieds ohne alle Bitternis in den Werken: »An die Hoffnung«, »Der Einsiedler«, in den Mozartvariationen, der c-moll-Violinsonate, den »Träumen am Kamin«, den »Geistlichen Gesängen« und dem Klarinettenquintett.

Wenigen Sterblichen ist solch hohe, ethisch-künstlerische Vollendung, so große Läuterung aus ungestümer Jugendleidenschaft zu mild verklärender franziskanischer Güte beschieden gewesen. Wohl wahr und an sich tief bedauerlich bleibt es freilich, daß er die letzten heißersehnten und erahnten Gipfelwerke nicht mehr schreiben durfte: die große Sinfonie, ein Requiem, eine Messe, ein Vaterunser und das Te Deum. Aber das große, heilige Erbe, das Max Reger der deutschen Kunst nach 25 rastlosen Kampf- und Schaffensjahren hinterlassen, ist glücklicherweise auch ohne diese Werke qualitativ und quantitativ so hochbedeutend und allumfassend, daß es musikgeschichtlich eine tiefe historische Furche darstellt. Möge das deutsche Volk die hohe ethisch-künstlerische Bedeutung des Lebenswerkes Max Regers immer mehr erkennen, möge es diesen kostbaren Schatz in seiner Totalität auch wirklich »erwerben«, um ihn einst ganz zu »besitzen«.

Ich blicke zurück auf mein Thema und resumiere: Wenn wir die säkulare Erscheinung Max Regers in ihrem tiefsten Wesen als Mensch und Künstler klar erfassen wollen, bleibt uns in der Tat kein besserer und sicherer Weg

als der, den der Meister selbst uns gewiesen: das gründliche, möglichst vielseitige und vergleichende Studium seiner Werke. Organisten, Pianisten, Geiger, Sänger, Chor- und Orchesterdirigenten, sie alle werden hierbei bald deutlich der drei Wesenselemente gewahr werden, welche der Psyche Max Regers und seiner Musik immanent sind, und werden sich freuen, dadurch den besten und zuverlässigsten Schlüssel gefunden zu haben zur Beurteilung der Gesamterscheinung des Meisters.

# EIN UNBEKANNTES SINFONIE-FRAGMENT MAX REGERS

VON

FRITZ STEIN-KIEL

Wenn man Max Reger fragte, ob er denn nicht daran dächte, eine Sinfonie zu schreiben, pflegte er mit verschmitztem Lächeln zu antworten: »Kimmt scho.« Ohne Zweifel hätte der Meister, wenn ihm ein längeres Leben vergönnt gewesen wäre, die sinfonische Großform seinem Schaffen dienstbar gemacht, nachdem er in der »Sinfonietta«, der »Serenade« und im »Sinfonischen Prolog zu einer Tragödie« den Beweis erbracht hatte, daß ihm die *technischen* Mittel zur Bezwingung der Form zu Gebote standen. Aber bei seinem ausgeprägten kritischen Kunstverstand wußte Reger ebenso gut wie Brahms, daß es keine Kleinigkeit sei, nach Beethoven eine Sinfonie zu schreiben. Karl Hasse weist in seinem tiefschürfenden Aufsatz: »Regers Orchesterbehandlung vor Opus 100« (in: »Musikstil und Musik-Kultur«, 1926) mit Recht darauf hin, daß es Reger bei seiner souveränen Beherrschung der Kompositionstechnik ein leichtes gewesen wäre, eine Sinfonie im nachklassischen epigonalen Stil zu schreiben, daß er aber, da ihm die Mittel des Orchesters nie Selbstzweck waren, klar erkannte, wie schwer sein »konzertierender« linearer Stil mit den Erfordernissen sinfonischen Gestaltens in Einklang zu bringen sei. Bedenkt man, daß auch Brahms erst mit 40 Jahren seine erste Sinfonie schrieb, so kann man nicht daran zweifeln, daß auch Reger noch die Synthese seines Personalstils mit der Sinfonieform gefunden hätte. Daß er mit dem Problem rang, beweist die Andeutung seines Biographen Bagier, er habe mehrmals Ansätze zu einer Sinfonie gemacht, diese sinfonischen Versuche aus den Jahren 1903 und 1905 seien aber vernichtet worden.

Diese letztere Angabe trifft glücklicherweise nicht ganz zu. Bald nach Regers Tod fiel mir während eines Heimaturlaubs ganz zufällig in der »Frankfurter Zeitung« eine Anzeige in die Augen, die das »Manuskript einer Reger-Sinfonie« zum Verkauf anbot. Aufs höchste gespannt reiste ich sofort nach Frankfurt und fand in der Tat das Original-Manuskript eines angefangenen Sinfoniesatzes, das ich sogleich erwarb. Reger hatte das

Manuskript seinerzeit einem Münchener Freund geschenkt, aus dessen Besitz es durch Tausch nach Frankfurt gelangt war.

Das Fragment umfaßt 36 Partiturseiten auf größtem 32 linigem Format, die ersten 18 Seiten sind stichfertig mit allen Phrasierungs- und dynamischen Bezeichnungen versehen, die Reger ja bekanntlich immer mit roter Tinte nachträglich eintrug; die letzten 18 Seiten enthalten nur den Notentext mit schwarzer Tinte ohne jegliche Bezeichnung, auf Seite 36 bricht der Satz unvermittelt ab. Die peinlich genaue Phrasierung und Dynamisierung der ersten Hälfte des mit außerordentlicher Sorgfalt, geradezu kalligraphisch geschriebenen Fragments beweisen, daß es sich nicht etwa um eine flüchtige Skizze handelt, sondern daß Reger bei Beginn der Arbeit an die Herausgabe dachte. Von Regers Hand steht auf der ersten Seite die offenbar bei der Schenkung des Manuskripts geschriebene Bemerkung: »Anfang einer verunglückten Symphonie von Max Reger. München 26. Mai 1903.« Auf dem Umschlag notierte der Beschenkte: »Anfang des ersten Satzes einer Symphonie, geschrieben im Frühjahr und Sommer 1902.«

Einen gewaltigen Orchester-Apparat bot Reger für diesen seinen ersten, bezeichnenderweise in d-moll stehenden sinfonischen Versuch auf, der ja in die Entstehungszeit der Straußschen »Sinfonia domestica«, der Mahlerschen 2. und 3. Sinfonie und anderer, den äußeren Klangapparat hypertrophierender Werke fällt. Die Besetzung ist: 3 große Flöten, kleine Flöte, 3 Oboen, Englischhorn, 3 B-Klarinetten, Baßklarinette in B, 3 Fagotte, Kontrafagott, 4 C-Trompeten, 6 F-Hörner, 3 Posaunen, Baßtuba, 2 Pauken, große Trommel, Becken, 2 Harfen, 16 erste, 16 zweite Violinen, 12 Bratschen, 12 Celli, 8—10 Kontrabässe. Der Stil des Sinfoniesatzes ist typisch für den Reger der mittleren Periode, wie er sich am reinsten etwa im »Gesang der Verklärten« op. 71 ausprägt. Auch hier kann sich Reger nicht genug tun in der vielfältigsten, geradezu überladenen polyphonen Führung der einzelnen Stimmen und Instrumente des monströsen Orchesterapparats. Das in den Trompeten und Hörnern unvermittelt einsetzende Hauptthema:



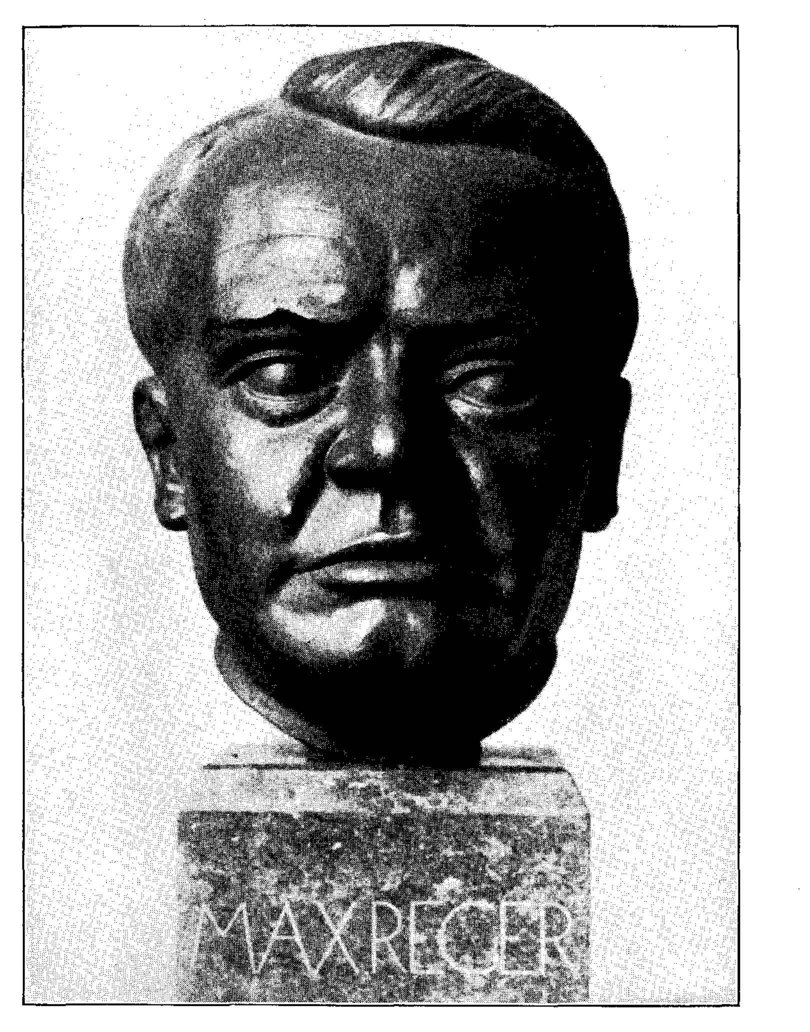

wird sofort im zweiten Takt in ein dichtes Geflecht kontrapunktischer Gegenmotive eingehüllt und kommt deshalb gar nicht zu klarer Entfaltung. Im weiteren Verlauf wird das Hauptthema in immer neuen Variationen gebracht und immer wieder durch neue Kontrapunkte kompliziert. Die Überleitungsgruppe ist streng thematisch aus dem ersten Gedanken entwickelt. Auf Seite 13 setzt das zweite, rhythmisch etwas einförmige Thema ganz nach der Regel in F-dur in den Klarinetten ein, begleitet von Brahms-

schen Streicher-Sexten, wie denn überhaupt Brahms' Einfluß sich noch überall bemerkbar macht:




Die Entwicklung des zweiten Themas erfolgt in ähnlicher Weise wie beim Hauptthema, es wandert in immer neuen Abwandlungen durch die Instrumente, nur daß die Gegenstimmen der Streicher hier in ruhiger Achtelbewegung kontrapunktieren, im Gegensatz zu der lebhaften Sechzehntelfiguration des Hauptthemas. Die Schlußgruppe mündet in eine, mittels Sequenzierung des Anfangmotivs des zweiten Themas aufgebaute, riesenhafte Steigerung des ganzen Blasorchesters. Die Durchführung, beginnend mit der Intonation des Hauptgedankens in den Fagotten, führt bald zu einer neuen Steigerung, die wieder abebbt bis zum Eintritt des zweiten Themas in den ersten Violinen. Nach dessen kurzer Weiterspinnung bricht das Manuskript ab.

Der 168 Takte umfassende Sinfoniesatz — Allegro con brio ed appassionato —, der also die vollständige Exposition und einen großen Teil der Durchführung enthält, ist in seinem dämonischen Ringen, in seinen leidenschaftlichen Schmerzausbrüchen ein echter Reger der Weiden-Münchener Schaffensperiode. Was Reger schon in der Inferno-Phantasie mit den vertrauten Ausdrucksmitteln der Orgel gelungen war: die formale und technische Bändigung seiner inneren chaotischen Gesichte, war ihm 1902 in der Sprache des Orchesters noch nicht möglich. Seine unruhige, auf dem kleinsten Taktteil die Harmonie wechselnde, in vielfältige lineare Bewegung aufgelöste »unendliche« Modulation, der »zeichnerisch-kontrapunktische Stil« jener Schaffensperiode verhinderte eine plastische Herausarbeitung der sinfonischen Themenentwicklung mit den klangmalerischen Mitteln des nachromantischen großen Orchesters. Und so ist sicher richtig, was der frühere Besitzer des Manuskripts auf dem Umschlag notierte: »Der Komponist führte diese Arbeit *nach seiner Aussage* nicht zu Ende, weil ihm zu der Zeit, als er sie in Angriff nahm, seine Mittel noch nicht genügten, um damit zu sagen, was er sagen wollte.« In klarer Erkenntnis der Inkongruenz zwischen Wollen und Können brach Reger die Arbeit ab und dokumentierte bald darauf mit der »Sinfonietta« und der »Serenade«, daß er mit dem *vereinfachten* orchestralen Apparat sehr wohl die sinfonische Form zu meistern verstand. Erst im »Sinfonischen Prolog«, der in der ganzen Ausdruckshaltung und auch in thematischen Einzelheiten eine frappante Ähnlichkeit mit dem Sinfoniefragment zeigt, ist der reife Meister dann zur vollen Beherrschung des großen Orchesters durchgedrungen.







DIE MAX REGER-BÜSTE VON JOSEF WEISZ

Allegro con brio ed appassionato

Drei große Flöten I. II.

Kleine Flöte

Drei Oboen I. II. III.

Englisch Horn

Drei B-Clarinetten I. II. III.

Baßclarinette in B.

Drei Fagotte I. II. III.

Contrafagott

Vier Trompeten (C)

Sechs Hörner (F)

Drei Posaunen

Baßtuba

Zwei Pauken

Große Trommel Becken

Zwei Harfen I. II.

Erste (16) Violinen Zweite (16)

Bratschen (12)

Violoncelle (12)

Contrabässe (10)

DIE ERSTE PARTITURSEITE DER EINZIGEN SINFONIE REGERS (FRAGMENT)

# REGERS INSTRUMENTATIONSKUNST

VON

HERMANN W. v. WALTERSHAUSEN-MÜNCHEN

Die Zahl der Meister, die einen eigenen, dem Wesen des Orchesters entsprechenden und damit bahnbrechenden Orchesterstil geschaffen haben, ist gering. Wenn wir von den großen Vorbereitern wie vor allem Monteverdi, Lully, Rameau, Gluck absehen, so müssen wir daran festhalten, daß die Chronik der Instrumentationskunst, die als solche der neueren Musikgeschichte angehört, streng genommen sich in den Namen Haydn, Beethoven, Weber, Mendelssohn, Berlioz, Wagner, Strauß, Mahler, Debussy erschöpft. In eine zweite Reihe stellen sich daneben, mit teilweise grundsätzlichen Lösungen, mit Betonungen stark eigenartiger Färbungen ohne letzte Lösung des Gesamtstilproblems, mit bedeutsamen Versuchen, auf Nebenwegen grundsätzliche Ziele zu erreichen, die Namen Mozart, Schubert, Meyerbeer, Liszt, Bruckner und Reger. Auffallend ist, daß fast alle die hier Genannten dirigiert haben und daß die Führenden fast durchweg sogar hervorragende Dirigenten waren. Was daneben steht, ist teilweise Kammermusik mit aufgedunsenem Apparat, teilweise an sich gesundes Orchester ohne individuelle Note, zum allergrößten Teil aber instrumentierter Klavierauszug.

Aus diesen Feststellungen geht hervor, wie viele große Schöpfer mit stark persönlichem musikalischen Stil es immer wieder gab, deren Verhältnis zum Orchester nie ein wirklich persönliches geworden ist. Als Lehrer der Komposition macht man die Erfahrung, daß man den Begabten alles lehren kann, nur instrumentieren nicht. Anderseits gibt es ungezählte Naturbegabungen, die nichts rechtes können, überall Lücken haben und doch keine Note für das Orchester schreiben, die nicht sitzt. Eine Fülle von Regeln läßt sich aufstellen; das Letzte bleibt doch Geheimnis, dieses eine, das die Vielheit des Orchesters zur Einheit des in sich geschlossenen Ausdrucksinstruments erhebt, den einzelnen ganz in der Gesamtheit versinken und uns die »Instrumentation« als solche vergessen läßt.

Dieser *eigentliche Orchesterstil* im höheren Sinn hat im Gegensatz zu allen anderen vor allem eine Eigentümlichkeit: die Partituren klingen von selbst, der Dirigent mag ungezählte Aufgaben zu lösen haben, aber das Lebendigmachen des Klangbildes spielt eine untergeordnete Rolle.

Ergänzend tritt der Begriff des *Kammermusikalischen im Orchester* hinzu. Zunächst die Feststellung, daß unser modernes Orchester aus der Kammermusik entstanden ist! Die Herkunft erweist sich aber heute noch auf drei ganz verschiedenen Gebieten, die gern begrifflich untereinander verwirrt werden. Zunächst hören wir Kammermusik, die zwar quantitativ zum Or-

chester angeschwollen ist, aber niemals qualitativ über sich selbst hinausgewachsen ist. Hier ist das Ideal jenes angeblich herben und keuschen, in Wahrheit aber farblosen, grauen, klanglich eng begrenzten Klangbildes, mit dem sich Riemann gelegentlich begeistert auseinandersetzt und das ihn veranlaßt, alle die Erfahrungen, die von der Oper in den Konzertsaal zwangsläufig eindringen mußten, für den letzteren völlig abzulehnen. Dieses Pseudoorchester war lange Zeit die Freude aller derer, die Beethovens Pastorale als eine schwache Schöpfung des Meisters und als Salto mortale in das Gebiet der Oper erkennen wollten, die das Ringen um das Stilproblem des Konzertsaals im Sturmlaufen gegen Programmusik und Tonmalerei erschöpft sahen. Es gibt neben dem instrumentierten Klavierauszug eben auch eine instrumentierte Kammermusik! Zweifellose Schwächen von Schumann und Brahms, die so gar nichts mit dem Wesen der Genialität beider Meister zu tun haben, wurden das Idol des Philisters, dem nichts unangenehmer war als alles Schreckhafte während des Verdauungsschlafes im Konzertsaal. Das gehört aber einer längst vergangenen Zeit an; zu kämpfen brauchen wir um diese Dinge nicht mehr. Im Gegenteil, wir wären froh, wenn wir noch jene alten braven Herren der etwas hausbackenen, soliden Hausmusik hätten, die sich nicht vorstellen konnten, daß irgend etwas anderes als die Kammermusik und ihre sinfonischen Weiterungen höchste künstlerische Legitimität haben könne.

Daneben steht das eigentliche Kammerorchester, im Grunde schon bei den Wiener Klassikern und Vorklassikern voll ausgebildet, wieder aufgenommen in einer Entwicklungslinie, die zum großen Teil von Wagners Siegfriedidyll ausgeht, eine Übertragung der Prinzipien wahrer Orchesterkunst auf dem intimeren und, wie schon die Herkunft zeigt, vorwiegend idyllischen Stil. Das Kammerorchester wird sich seinen selbständigen Platz neben dem großen Orchester endgültig erobern und behaupten. Eng mit ihm verwandt ist das Kammermusikalische innerhalb des großen Apparats, als Mittel zur Verfeinerung des großen Klangbildes bis zur höchsten Intimität. Auf einige Ausgangspunkte sei hier hingewiesen: die Ges-dur-Stelle in der Durchführung des zweiten Satzes der Pastoralsinfonie, die Einführung des zweiten Themas in der Freischützouvertüre, die Orchesterbehandlung in der Szene zwischen David und Sachs zu Beginn des dritten Aktes der Meistersinger.

Zur höchsten Kunst der Verschmelzung mit dem großen Apparat wurde dieses Prinzip von Richard Strauß ausgebildet. Bahnbrechendes leistete auf einem anderen Wege Bizet mit der Carmenpartitur und dann Debussy mit der von Pelléas und Mélisande. Die Orchester haben heute gelernt, kaleidoskopartig vom großen zum intimen Klangbilde zu wechseln. Kommt bei einer Probe etwa eine komplizierte Bläserpolyphonie zu dick und plump, so ist es nicht immer ratsam, nun mit überfeinen Abschattierungen der

Dynamisierung zu arbeiten; aber das Ziel ist sofort erreicht, wenn der Dirigent dem Orchester zuruft: »Bitte, meine Herren, Kammermusik!«

Wir haben hier bisher eine Schreibart ganz außer acht gelassen, die ihren Ursprung in dem kleinen, aber reich polyphonen Apparat Joh. Seb. Bachs und seiner Vorgänger hat. In einem Schlagwort können wir diesen Stil mit den Brandenburgischen Konzerten charakterisieren. Neben dem eigentlichen Orchesterstil, neben dem kammermusikalischen Orchester gibt es das sogenannte *Konzertante*. Sein Wesen besteht darin, daß überhaupt keine Füll- und Begleitstimmen, keine Ripienisten erscheinen (was damit nichts zu tun hat, daß natürlich im alten Konzert Ripienisten das Concertino begleiten). Der konzertante Stil unterscheidet sich wesentlich von dem klassisch-romantischen Kammermusikstil, und zwar eben, wie sein Name sagt, durch den Wettstreit einzelner gleichwertiger Faktoren, ohne daß eigentlich jemals irgendeiner Hauptsache oder Nebensache wird.

Hier liegt die Wurzel zu *Regers* Orchesterstil; sie hat stets bis zu den letzten Ästen Saft gespendet. Vielleicht ist nirgends die Herkunft Regers aus der Kunst Bachs so klar nachweisbar als gerade hier. Die Partitur der Sinfonietta macht den Eindruck eines ins Riesenhafte gesteigerten Concertinos ohne Tutti und Continuo. Eine Konsequenz dieses bis zum letzten antagonistischen Charakters jeder Stimme zu allen anderen mußte werden, daß Reger von Anfang an in den Fehler verfiel, seine Partituren überzubezeichnen. Dies hat zur Folge, daß das polyphone Bild für das Ohr eher noch verworrener wird, weil dem Spieler die Möglichkeit genommen ist, sich so, wie bei Bach, mit dem Gefühl da unterzuordnen, wo die Gesamtsituation es verlangt. Eine weitere Konsequenz ergibt sich in der bei Reger so häufig erscheinenden Teilung der Streicher in zwei selbständige Orchester. Auch hier folgt er Spuren von Bach. Mit den Streicherteilungen der Partituren Wagners hat dies nichts zu tun. Eher noch könnte man an Mozart denken, dessen bekannte Serenade ja auch das selbständige Nebeneinander mehrerer Streichorchester disponiert, und zwar mit klanglichen Differenzierungen. Charakteristisch wird die Teilung in ein Streichorchester ohne Dämpfer und eines mit Dämpfern. Das zweite, polyphon ebenso durchgestaltet als das erste, erhält neben seiner Bedeutung für echoartige Effekte die einer begleitenden Untermalung. So zieht das alte Tutti in das Concertino auf einem neuen Wege wieder ein. Die Polyphonie ist aber vielfach zum Lesen interessanter als zum Hören. Sie ist zum großen Teil hypertrophisch und erdrückt in übermäßigem Rankenwerk die eigentliche musikalische Linie. Verhängnisvoll wird dieses Prinzip, sobald im Forte das Blech polyphon wird, vor allem wenn die berüchtigten vierstimmig gesetzten Hörner erscheinen, denen Reger so gern lebhafte Sechzehntelbewegung gibt. Trotz aller Fülle klingt der Satz hier oft trocken. Ludwig Thuille hätte hier gesagt, was er so oft seinen Schülern predigte: »Vergeßt nicht, daß das Orchester kein Pedal hat!«

Reger hat um das Orchester und um die Vereinigung seines konzertanten Ideals mit der großen Klangkunst Wagners und seiner Vorgänger sein Leben lang ehrlich gerungen. Verschwinden auch die alten Mängel, die sich am schärfsten in der Sinfonietta ausprägen, nie ganz, so ringt der Meister sich doch von Werk zu Werk zu einem freieren Stil durch. Äußere Lebensschicksale werden hierbei entscheidend. Von der Übersiedlung nach Leipzig an wächst der Horizont mächtig. Bereits das erste Leipziger Orchesterwerk, die Hillervariationen, im ganzen vielleicht die größte seiner sinfonischen Schöpfungen, zeigt eine ganz andere Distanz zu den Problemen. Noch geht es aber vielfach durch Dickicht und Gestrüpp. Das herrliche Violinkonzert ist, rein als Partitur angesehen, nicht übermäßig glücklich. Der 100. Psalm leidet ebenso an Überpolyphonie. Die Lustspielouvertüre, ein merklicher Fortschritt in der Auflockerung, bleibt aber doch auch noch auf halbem Wege stehen. Die Vollendung mußte von dorther kommen, von wo sie die großen Meister erhielten, die wir zu Anfang nannten. Mehr als aus der Vertiefung in Wagner, die wir am sinfonischen Prolog erkennen, leuchtet die wahre Erkenntnis aus der persönlichen Praxis mit der Übernahme der Meininger Hofkapelle hervor. Mit dem entscheidenden Ergreifen des Taktstocks beginnt eine neue Ära. Das Konzert im alten Stil op. 123 sieht schon rein optisch ganz anders aus als die früheren Partituren. Es gibt keinen schärferen Kritiker des für das Orchester Schaffenden als der in Personalunion mit ihm verbundene Dirigent. Man mag über den musikalischen Wert der Orchesterwerke zwischen op. 123 und op. 140 verschiedener Meinung sein; daß sie orchestertechnisch gerade gewachsen sind, kann man nicht bestreiten. Vielleicht war dieses letztere aber für Reger nur auf dem Wege der Annäherung an die tonmalerische Welt der großen herrschenden Orchesterschule zu erreichen. Die vollkommene Synthese zwischen dem konzertanten und dem orchestralen Ideal ergab sich dann endlich in der Partitur, deren unerhörte klangliche Schönheit bei jedem Hören neu überrascht, in den Mozartvariationen.

Der Weg, den Reger als Orchesterkomponist ging, legt Zeugnis ab von seinen beiden hervorstechendsten Eigenschaften, von der ungeheuren Originalität und Selbständigkeit seiner künstlerischen Problemstellung und von der heiligen Ehrfurcht vor allen Könnern, die ihm vielleicht deshalb bis zuletzt so außerordentlich fruchtbare Lehrmeister bleiben konnten, weil er nie der Gefahr verfiel, der Manier eines Vorbildes zu unterliegen.

# MAX REGER ALS SACHWALTER SEINES WERKES

VON

AUGUST SCHMID-LINDNER-MÜNCHEN

Wollte ich mit diesen Zeilen nur auf die Bedeutung hinweisen, die dem ausübenden Musiker Max Reger im Dienste seiner eigenen Schöpfung zukommt, so könnte ich mich kurz fassen. Denn theoretisch besehen ist es selbstverständlich, daß der Autor der berufenste Vermittler seines Werkes ist; in der Praxis kommt es aber darauf an, inwieweit im einzelnen Fall die technischen Fähigkeiten vorhanden sind. So brauchte ich nur auf die Überlegenheit hinzuweisen, mit der Reger seine Töne lebendig machen konnte, wenn er vor dem Orchester stand, wie viel mehr aber noch, wenn er am Klavier saß. Denn hier waren ihm wichtige technische Vorbedingungen angeboren: natürliche Lockerung der Gelenke, günstige Größenverhältnisse im Bau der Hand, Weichheit der Haut, die auf das befühlende Glied die stärkste Empfindlichkeit übertrug — diese von Natur verliehenen Gaben sicherten ihm den fast mühelosen Gewinn feinster Anschlagsdifferenzierung, jenes höchsten Vorteils, nach dem viele Pianisten in saurer Arbeit vergeblich ringen. In welch kaum zu ahnender Fülle er die gerade für den Ausdruck seines Werkes so wichtigen Zwischengrade der Tonstärke aus dem Klavier hervorzuzaubern wußte, das läßt sich nicht mit Worten beschreiben; wer nur einmal das Glück hatte, es zu hören, dem wird es unvergeßlich sein.

Aber abgesehen von den technischen Mitteln, waren ihm auch die psychischen Grundlagen zu eigen, ohne die es für den Ausführenden kein Gelingen gibt: das ist vor allem die überlegene Ruhe, die durch keine Schwierigkeit herannahender Aufgaben zu erschüttern ist, anderseits jene seelische Hochspannung, die, vom Vortragenden ausgehend, wie ein elektrischer Funke auf die Menge übergreift und dem Ereignis die besondere Weihe verleiht. So konnten Regers Töne, von seinen Händen beseelt, schon in jener Zeit, da die Schriftzeichen seiner Musik dem forschenden Auge noch problematisch erschienen, sich dem lauschenden Ohr in voller Überzeugungsgewalt dartun und begeisterte Anhänger werben. Diese persönliche Eignung des Komponisten zur lebendigen Vermittelung seiner Ideen ist ein seltenes Glück, um dessen Besitz Reger von vielen beneidet worden sein mag. Indessen genügt diese Propaganda noch nicht zum allgemeinen großen Erfolg, sondern es bedarf dazu noch vieler weiterer helfender Hände. Sich nach solchen umzusehen, gehört zweifellos zu einer weitschauenden Sachwaltung, und so möchte ich noch kurz das Verdienst beleuchten, das sich Reger auch hierin erwarb.

Es ist klar, daß jeder Schaffende eine Idealausführung seines Werkes in sich bewahrt, an der er nicht gerne tasten läßt, und es ist begreiflich, wenn er

die Erfüllung dieses Ideals vom Ausführenden in allen Punkten gebieterisch fordert und wenn ihn allein die vorhandene Neigung, von seinen Forderungen in größeren, ja selbst nur in kleineren Punkten abzuweichen, argwöhnisch und besorgt macht. Je ängstlicher sich nun diese Sorge äußert — bei kleineren Geistern mag es wohl ein latentes Gefühl der Schwäche sein — um so mehr wird der Ausführende im eifrigen Bemühen, keinen der ihm ans Herz gelegten Wünsche unerfüllt zu lassen, von einem Gefühl der Beklemmung befallen, das ihm die Freiheit der Gestaltung erschwert und die wahre Stimmung nicht aufkommen läßt. Genügt nicht manchmal die Tatsache der Anwesenheit des Komponisten, den Ausführenden in eine Nervosität zu versetzen, die er im Augenblick am wenigsten brauchen kann? Wahrhaft, diese Gefahr konnte von Regers Seite nicht drohen, denn er war gegenüber dem Ausführenden die Ruhe und Güte in Person, und eine etwa bemerkbare Ängstlichkeit des Ausführenden pflegte er mit der wirksamsten Waffe zu bekämpfen, seinem glänzenden Humor. So konnte seine Partnerschaft oder auch seine bloße Anwesenheit beglückend wirken und dem Interpreten Ruhe und Sicherheit vermehren helfen. Wer in Ausführung von Regers Musik nur einmal mit dem Meister in Berührung kam, dem mußte der lebhafte Wunsch erwachsen, die Anknüpfungspunkte zu wiederholen und zu erweitern. Es waren ihrer aber unendlich viele auf allen Gebieten der ausübenden Musik, die Max Reger als Partner in Anspruch nahmen und denen er sich, soweit es nur immer möglich war, bereit erwies. Auf diese Weise mußte er freilich bei seinen oben geschilderten persönlichen Eigenschaften die Bekanntmachung seiner Schöpfungen aufs Wirksamste fördern, zugleich aber als Gründer einer Schule seinen Stil lehren und verbreiten, wie dies in solchem Ausmaß in der ganzen Musikgeschichte wohl keiner der großen Meister vor ihm getan hatte.

Bei dieser schulenden Tätigkeit hatte sein Einfluß, sein Fordern niemals etwas Kleinliches; wenn nur das große Ziel im Auge behalten und die Stimmung des Ganzen richtig erfaßt wurde, dann mochten Einzelheiten da und dort umgestaltet werden, insofern die Änderungen als Ausdruck innerer Überzeugung erkenntlich waren. Es möge niemand glauben, daß es sich bei diesem Gewähren von Freiheit etwa um ein aus diplomatischer Berechnung geschlossenes Kompromiß handelte — Reger war kein Mann der Kompromisse —, gerade dieses Vermeiden jeder einschnürenden Beengung ist ein Grundzug der Regerschen Art, der Regerschen Psyche überhaupt. Als Beweis könnte ich an der Hand des Notentextes belegen, wie der Meister oft als Interpret seiner Werke sich mit den eigenen Angaben in Widerspruch setzte, wie er bei Ausführungen zu verschiedenen Zeiten durch wechselnde Ausdruckswirkungen überraschen konnte. Diese Großzügigkeit bewährte er ja auch als Interpret fremder Werke, und es war köstlich, wenn Reger einem Nörgler, der sich über die Verletzung einer vor-

handenen Vorschrift beunruhigte, seelenruhig antwortete, daß er das Werk, das er unter seine Hände nehme, als sein Eigentum betrachte und mit ihm nach seinem Empfinden schalte und walte. Eine gefährliche Theorie, die gewiß nicht Schule machen dürfte, die aber wieder zeigt, daß sich die große Persönlichkeit unter Umständen ungestraft über Grundregeln hinwegsetzen kann.

Unter Regers Fahne mochte sich mancher einfinden, der seinem Können nach dieser Ehre eigentlich nicht würdig war. Auch solchen gegenüber bewies sich der Meister bewundernswert gütig, wenn er nur ernste Gesinnung fühlte. Bei manchem mag er durch seine wertvollen Anregungen den Grund zu späterer ungeahnter Entwicklung gelegt, in allen Fällen aber sich begeisterte Freunde erworben haben, die seiner Sache unermüdlich weiter dienten. Diese bei großen Meistern wohl seltene Nachsicht konnte nur dem Bewußtsein innerer Kraft und sicherer Aussicht auf den endgültigen Sieg entspringen: sein Werk war gesund und konnte Belastungsproben aushalten.

Max Reger hat richtig vorausgesehen. Mit beispielloser Siegeskraft haben sich seine Schöpfungen in wenigen Jahrzehnten zum Allgemeingut gemacht, und die Besten wetteifern heute, mit ihrer ganzen Kraft dafür einzutreten. In den Zeiten aber, da sein Werk noch bekämpft, bezweifelt, ja belächelt wurde, da mochte ihm ein tüchtiger, starker Sachwalter vonnöten sein, und keiner hätte dieses Amt wohl besser auszufüllen vermocht als der Meister selbst.

# LINIEN ZUR GEGENWART

VON

HERMANN POPPEN-HEIDELBERG

Max Reger hat überraschend wenig »Schule« in strengem Sinn gemacht. Und dennoch ist er in enormem Maß Wegbereiter der Zukunft gewesen. Jetzt erst gehen uns dafür die Augen richtig auf. Gewiß, er war zunächst einmal weithin der Vergangenheit verhaftet. Er wurzelt in der Welt ihres akkordlichen Denkens; er schwelgt in ihrer Lust, Klänge bis zur Zersetzung chromatisch zu überspitzen. Er lebt in ihrer Unrast und in ihrer ewigen Sehnsucht, er erliegt ihrer Neigung der bewußten »Verunklarung« auf allen Gebieten, im Harmonischen, im Rhythmischen, im Kolorit, in der Instrumentierung; überall lassen sich dieselben Erscheinungen aufzeigen, derselbe aus der Romantik geborene Drang zum gebrochenen Wesen, die gepflegte Liebe zum Helldunkel. Ebenso kennt und pflegt er die »große Aufmachung« und hat jenen Sinn für das Repräsentative, wie er eben der Zeit eigen war, zwischen der und unserer Gegenwart wir nun den Schnitt klaffend spüren.

Aber dennoch und trotz alledem: alles, was uns von jenem »früher« trennt, ist bei Reger im Grund schon da.

Es ist da die Abkehr von der gesteigerten Geistigkeit der Atmosphäre. Die Abkehr vor allem von Literatur und Programm. Musik um ihrer selbst willen, »absolute Musik« ohne poetische Geste, ohne Sorge um seelische Belastung, um Vision und Erlebnis, das ist bereits bei ihm weithin wieder der Zustand. Das Bekenntnishafte des Musikwillens tritt zurück, das Subjektivistische der ganzen Einstellung des Menschen schwindet fühlbar.

Damit im Zusammenhang: es ist da die Sprache strenger polyphoner Linienführung. Aufbrechend aus dem harmonischen Untergrund, das harmonische Grundempfinden durchbrechend und durchkreuzend, im steten Kampf mit ihm, darum stellenweise in einer Maßlosigkeit der Ballung, die aus stärkster romantischer Unrast geboren ist. Aber dennoch: Polyphonie, lineare Führung.

Damit aber: wohl etwas Altes, etwas, das wie archaisierend aussieht. Dennoch etwas, das zugleich ganz modern ist, unmittelbar hereinführt in unsere jüngste Vergangenheit und Gegenwart.

Auch ist da eine neue Lust am einfach handwerklich Gekonnten. Alte Kantoren-Traditionen stehen wieder auf. Die Abhängigkeit von der gar leicht blaß und schwindsüchtig gewordenen Inspiration verliert sich, das Handwerkskönnen erhält eine neue Wertschätzung, und in ihr beginnt sich ein ganz bestimmtes robustes naturhaftes Kraftgefühl geltend zu machen. Und auch darin kündet sich unsere Gegenwart an.

Daraus entspringt und ist fast selbstverständlich da auch eine neue Liebe zu den objektiven alten Formen. Imitation, Kanon, Fuge, Choralvariation, Passacaglia, Suite und wie sie alle heißen, das alles lebt wieder auf, nicht aus archaisierenden Neigungen um ihrer Altertümlichkeit willen, sondern mit Notwendigkeit, aus einem jenem Formwillen wieder verwandt gewordenen, gewandelten Geist, aus neuem Geist, wie er sich seitdem in vielfältigsten Bestätigungen durchgesetzt hat.

Und damit wieder entsteht eine neuartige — aber doch auch zugleich wieder alte — Wertung bloßer Gebrauchsmusik. Es wird nicht komponiert im steten Schielen nach der Ewigkeit. Es wird komponiert, geschaffen und ohne Scheu geschaffen, auch was der Tag erfordert. Reger als Schöpfer von Gebrauchsmusik — die Erkenntnis davon ist vielfältig als das wesentlichste Ergebnis des diesjährigen, des VII. Deutschen Regerfestes in Heidelberg angesprochen worden. Für die Hausmusik, für Kirchenchöre und Organisten hat er in Hülle und Fülle geschrieben, was in täglichem Gebrauch Verwendung finden soll, Verwendung finden kann und tatsächlich Verwendung findet. Brücke zur Gegenwart auch hier: stehen wir nicht heute wieder in einer neuen Schätzung auch der Gebrauchsmusik? Sind wir nicht bereit, den l'art pour l'art-Standpunkt zu der Gedankenwelt jener Zeit zu rechnen, die irgendwo hinter uns versinkt?

Und soll man noch reden von seiner Liebe zur Kammermusik, zur wirklichen eigentlichen Kammermusik wie zur kammermusikalisch dünnen, durchsichtigen Besetzung des Orchester-Apparates in den späteren Werken? Abkehr von der »großen Aufmachung«, vom Repräsentativen, Geist vom Geist unserer Zeit auch da.

Linien zur Gegenwart also in vielfältiger Weise. Das Entscheidende in allem wohl ist das Aufbrechen jenes naturhaften Kraftgefühls des nicht mehr in erster Linie schöngeistigen, des nur mehr musikantisch sein wollenden Musikers. Es revoltiert gegen das Überwuchern der Geistreichigkeit, und es wendet sich von aller außermusikalischen Bezogenheit des Schaffens ab. Nicht einmal die »guten Manieren« behalten Geltung, die der Wagner-Strauß-Mahler-Gefolgschaft stete Selbstverständlichkeit eines glatten Lebensstiles sind. Wie wir es in der jüngsten Zeit, am erfrischendsten wohl bei Paul Hindemith erlebt haben, erliegt die »gute Erziehung« nicht selten vor der Versuchung, auch einmal dem Philister einen Tritt vor den Leib zu geben. Und auch darin wird nichts anderes deutlich als der Durchbruch einer neuartigen Musikgesinnung, wahrscheinlich noch allgemeiner: eines neuartigen Lebensgefühls: männliche Lebensbejahung steht auf gegen weltschmerzlichen Pessimismus. Auch darin wird Reger als Untergrund unserer derzeitigen Lage gelten dürfen.

# MEIN BEKENNTNIS ZU REGERS VIOLINKONZERT

VON

FLORIZEL VON REUTER-WIESENBURG (MARK)

Als ich vor sechs Jahren in meinem »Führer durch die Solo-Violinmusik« ein ablehnendes Urteil über das Violinkonzert von Max Reger, Opus 101, aussprach, da ahnte ich nicht, daß ich mich in absehbarer Zeit zu einem begeisterten Vorkämpfer dieses Werkes entwickeln würde. In einem Zeitraum von acht Jahren, der eine Welt von neuen geistigen Erlebnissen umspannt, läßt sich freilich manches Urteil ändern, und so dürfte kein Mensch sich darüber wundern, daß ein junger Musikant sich veranlaßt sieht, seine damals mit voller Aufrichtigkeit abgegebenen Urteile zu widerrufen.

Jeder ehrliche Musiker dürfte mehrmals im Lauf seiner Karriere vor die Wahl gestellt worden sein, entweder einen Umschwung seiner künstlerischen Auffassung mancher musikalischen Probleme freimütig zu bekennen, oder auf Ehrlichkeit sich selbst gegenüber zu verzichten. Und hat nicht auch sogar mancher Musikreferent umlernen müssen und sich veranlaßt gesehen, nach längerem Überlegen sein zunächst ablehnendes Urteil

über ein Werk rückgängig zu machen? Schlimm ist es nur, wenn man diese Stimme der Erkenntnis abzulehnen versucht — aus Furcht vor gegnerischem Spott.

Es liegt mir daran, meine damals zum Ausdruck gebrachte Ansicht über das Reger-Konzert in jeder Hinsicht zu widerrufen. Ich stelle mich nun auf den Standpunkt von Reger selbst, der am 28. August 1907 an den Orgelmeister Straube schrieb: »Es mag ja rasend arrogant sein, aber ich habe das Gefühl, daß ich mit diesem Violinkonzert die Reihe der *zwei* Konzerte Beethoven—Brahms um *eines* vermehrt habe.« Nein, das war nicht Arroganz, sondern wahre Erkenntnis einer Tatsache!

Trotz der unglaublichen Ausdehnung des Werkes, das bekanntlich eine volle Stunde dauert und in seiner Gestaltung einer Sinfonie mit obligater Violine gleicht, wünschte niemand, der sich in die erhabenen Tiefen des Stückes eingelebt hat, irgendwelche Kürzungen, nicht einmal in der zwei Seiten langen musikalisch wie virtuos ebenso gelungenen Riesenkadenz. Man kann ebensowenig Kürzungen vornehmen, wie man bei irgendeinem Wunderbau der Architektur einen Turm entfernen darf, ohne den Gesamteindruck zu beeinträchtigen; denn dies Werk *ist* Musik-Architektonik in reinstem Sinne des Wortes.

Ich kann also unmöglich denjenigen Kritikern zustimmen, die den ersten Satz für zu lang ausgesponnen halten.

Zugeben muß man allerdings, daß die innigsten und überirdischen Schönheiten im zweiten Satz zu finden sind, wobei betont werden darf, daß der letzte Satz, im Gegensatz zu fast allen anderen Violinkonzerten (und ich möchte sogar nicht einmal beim Beethoven-Konzert, sondern nur bei Mendelssohn und Brahms eine Ausnahme machen) keineswegs abfällt, sondern, um die Worte Regers zu gebrauchen, »eine Photographie des Teufels Großmutter« und »frech, frech« im packendsten Sinne des Wortes ist.

Indem ich auf diese Weise meine Bekehrung zum Propheten dieses Dritten, im deutschen Dreibund der Violinkonzerte bekenne, muß ich gleich betonen, daß meine gegenwärtige Einstellung das Ergebnis meiner Selbsterlebnisse mit dem Werk darstellt. Dies Ergebnis bestätigt die Regel, daß man ein Werk noch so oft von anderen Geigern hören mag, jedoch nur die richtige subjektive Einstellung bekommt, wenn man sich mit dem Werk selbst intensiv befaßt. Ich verdanke meine jetzige Überzeugung den vielen Stunden schwerer geistiger und technischer Arbeit, die ich daran verwendet habe, um das Werk auswendig vortragsreif zu machen, Stunden, die mir die wahre Einsicht in seine Herrlichkeiten gegeben haben und die durch die reine, ungetrübte Freude, die mir jede Aufführung mit Orchester bringt, reiche Belohnung finden.

# MAX REGER WILL HEIDELBERGER KAPELLMEISTER WERDEN

## EIN UNBEKANNTES KAPITEL AUS DEM LEBEN DES MEISTERS

VON

FRIEDRICH BASER-HEIDELBERG

Max Reger war in den Jahren 1905—1916 (bis zu seinem Tode) in Heidelberg sozusagen »wie zu Hause«. Er hatte hier eine große Gemeinde, allen voran seinen Freund Philipp Wolfrum; allen liegt das reiche und sieggekrönte Kämpfen Regers um die künstlerische Anerkennung wie ein offenes Buch mit erbrochenen Siegeln vor Augen, als ein Stück selbsterlebter Musikgeschichte, auf die man stolz ist und deren Gedächtnis man hütet. In dem letzten anderthalb Jahrzehnt sind noch außerdem so viele und tiefschürfende Biographien des Meisters erschienen, daß man auf alle Fälle gewappnet zu sein vermeinte. Und doch gibt es ein Kapitel in Regers Leben, das kaum einmal seine intimsten Freunde besonders beachtet haben und das auch in Heidelberg, obwohl es gerade auf die Neckarstadt Bezug nimmt, noch kaum aufgeschlagen wurde. Ich meine die Bewerbung des fünfundzwanzigjährigen Reger um die Heidelberger Kapellmeisterstelle im Jahre 1898, die dann Paul Radig erhielt und als städtischer Musikdirektor noch heute bekleidet.

Damals lebte Reger (seit 1890 als Schüler, seit 1895 als Lehrer am Konservatorium) in Wiesbaden. Seit Hugo Riemann 1895 von Wiesbaden nach Leipzig als Privatdozent der Universität berufen worden, fühlte sich Reger dort jedes Jahr einsamer. Auch das Einjährigenjahr, das er 1896/97 in Wiesbaden »verbüßte«, konnte ihn wenig über seine jungen, oft recht pessimistischen Künstlersorgen hinwegtragen. Sein einziger Trost neben seinem Schaffen war sein Briefwechsel mit seinem früheren Lehrer *Adalbert Lindner* und seit 1895 mit seinem neugewonnenen Freund *Ferruccio Busoni* (damals in Berlin), dem er sein zweites Klavierkonzert zu widmen gedachte, das aber Entwurf geblieben ist. (Das erste widmete er Eugen d'Albert.) Nachdem eine Beinverletzung vor der Zeit seinem tragikomischen Einjährigenjahr ein erwünschtes Ende bereitet, kehrte er in seine schlechtbezahlte Musiklehrerstelle ans Wiesbadener Konservatorium zurück, ohne hier freilich etwa mehr Genüge zu finden denn vorher: »Jetzt gilt es, viel für die Theoriestunden im Konservatorium zu arbeiten, da ich die Klassen in zu haarsträubenden Zuständen nach dieser langen Pause angetroffen habe« (so an Adalbert Lindner). Der einzige Lichtblick seines Militärjahrs war der freundliche Brief, den *Johannes Brahms* ihm auf ein Widmungsschreiben zusandte.

Was ihn damals besonders bedrückte, war die recht verständnislose Aufnahme, die seine in Berlin aufgeführte Suite bei der dortigen Presse erfahren mußte. Klavierauszüge aus Opern (so z. B. von Rüfers »Ingo«) zu verfertigen, konnte ihn auch nicht befriedigen. Der einzige ihn etwas emporrichtende Umgang in Wiesbaden war das gastliche Haus der künstlerisch ungemein verständnisvollen Frau v. Bagenski, der Mutter seiner späteren Gattin, geborenen Elsa v. Bagenski, und sein hilfsbereiter Freund Heinrich Geist. Mochte auch vielleicht damals schon sich ein treues Gedenken zwischen dem jungen Reger und seiner Klavierschülerin Elsa v. Bagenski anknüpfen wollen, das gänzlich Ungesicherte und Unbefriedigende seiner damaligen Stellung mochte ihn hart genug davor zurückgeschreckt haben, sich Hoffnungen zu machen. Elsa v. Bagenski heiratete einen Herrn v. Bercken. Diese Ehe sollte aber nicht von langer Dauer sein, wenige Jahre später (1902) konnte Reger Elsa v. Bercken heimführen und so wahr machen, was er sich 1898 kaum zu erträumen gewagt hatte.

Da die damalige Hoffnungslosigkeit so schwer auf ihm lastete, drängte es ihn, sich nach einer sicheren Stellung umzusehen. Da fiel ihm Mitte Februar 1898 eine der drei deutschen Musikzeitungen zufällig in die Hände, in denen Heidelberg seine Kapellmeisterstelle ausgeschrieben hatte. Der bisherige Kapellmeister Zschoppe war schwer erkrankt und mußte nach längerer Verzögerung pensioniert werden. Die Pflichten des neuen Kapellmeisters bestanden im Sommer in der Leitung der Schloß- und Stadtgartenkonzerte, im Winter trat noch die Leitung der Opernaufführungen hinzu. Da ansehnliches Gehalt, Pension und »Reliktenversorgung« zugesichert waren, stieg die Zahl der Bewerber, von denen 79 namentlich registriert wurden. Fünf von ihnen wurden in engere Wahl gestellt. Bis zum 20. Februar 1898 mußten die Bewerbungen eingelaufen sein. Reger, der von schwerer Krankheit kaum genesen war und eine Operation durchgemacht hatte, erfuhr davon erst Mitte Februar und schrieb sogleich am 16. Februar 1898 an Ferruccio Busoni aus Wiesbaden nach Berlin:

»Verehrtester Freund! ‚Nicht böse sein', daß ich heute erst schreibe, ich war krank und mußte operiert werden. Herzlichen Dank für die Widmung der Klavierstücke, die ich hochgenial finde und für die ich hier schon kräftigst Propaganda gemacht habe. Das sind endlich mal Stücke, die wie Felsen aus dem Brei der modernen Klavierliteratur hervorragen. Auch ist manche bisher fast unentdeckt gewesene technische Feinheit des Klavierspiels mit größter Genialität darin benützt. — Nun erinnere Dich an ein Versprechen. In Heidelberg ist bis zum 1. April der Posten als städtischer Kapellmeister neu zu besetzen. Ich erfuhr das zu spät, und da bis zum 20. Februar die Anmeldungen schon auf dem Bürgermeisteramt sein müssen, so bitte ich Dich herzlichst, direkt schleunigst an das Bürgermeisteramt zu Heidelberg zu schreiben und mich zu empfehlen. Wenn ich auch noch nicht einen

derartigen Posten bekleidet habe, so fühle ich mich musikalisch doch so sicher, daß ich sicher und bestimmt weiß, mich in kürzester Zeit eingearbeitet zu haben. Ich versichere Dich aufs Wort, Du empfiehlst in mir keinen Unwürdigen.«

Doch er war sich durchaus klar darüber, als Anfänger ohne Routine keine Aussichten zu haben. Ohne die Antwort abzuwarten, bewarb er sich auch noch nach Bonn, unterstützt von Zeugnissen *Felix Mottls* und *Eugen d'Alberts*. An seinen Wiesbadener Freund Heinrich Geist schrieb er am 19. März 1898:

»Lieber Heinrich! Von Mottl Nachricht — d. h. Zeugnis da. Hoffentlich kommt morgen früh auch eines von d'Albert. Ich bitte Dich dringend, morgen nachmittag zu mir zu kommen, damit wir das Schriftstück nach Bonn abfassen, da selbes morgen unbedingt fort muß. Es muß sehr diplomatisch abgefaßt sein und brauche ich dazu unbedingt Deine Hilfe. Zeugnis von Mottl ganz brillant, wirst Dich freuen, ganz hervorragend. Also komme Du ganz sicher, es ist zu wichtig. Ich muß von hier fortkommen.«

Aber von keiner der beiden Stellen sollte ihm befreiende Antwort zuteil werden. Ja, es ist überhaupt fraglich, ob Busoni das erbetene Empfehlungsschreiben an das Bürgermeisteramt Heidelberg noch rechtzeitig hatte absenden können. Es war mir nicht möglich, von einem solchen eine Spur zu entdecken, auch nicht in der Stadtratsregistratur des Bürgermeisteramtes Heidelberg. Unter den 79 Bewerbern wurde sein Name nicht mehr aufgeführt. Wohl aber findet man unter ihnen: Leo Blech (damals 27 jährig, seit 1892 Kapellmeister in seiner Vaterstadt Aachen), Alfred Lorentz (später Generalmusikdirektor des badischen Landestheaters Karlsruhe), Peter Raabe (damals 26 jährig, seit 1894 Kapellmeister in Königsberg in Ostpreußen, Elberfeld, Amsterdam, Weimar, zur Zeit Generalmusikdirektor in Aachen. 1926 und 1927 dirigierte er in Heidelberg mehrere Sinfoniekonzerte als Gastdirigent), Johannes Doebber, Dr. J. v. Mendelssohn.

In engere Wahl aber kamen nur: Emil Sahlender (damals 34 jährig, seit 1886 Kapellmeister am Hoftheater zu Altenburg, seit 1889 als Chormeister und Orchesterleiter der Harmoniegesellschaft, zur Zeit noch in Heidelberg als Dirigent der Concordia), Paul Radig (damals 31 jährig, seit 1889 an der Bühne tätig, damals Kapellmeister in Nürnberg — Augsburg, 1897 an den Bayreuther Festspielen unter Hans Richter), Bade (später Leiter einer Musikschule in Neustadt a. H. und Karlsruhe), endlich Philipp Hofmann (später Berlin).

Ausschlaggebend bei der Wahl war natürlich, besonders für den Universitätsmusikdirektor Philipp Wolfrum, Gründer und Leiter des Heidelberger Bachvereins seit 1885, einen routinierten Orchesterleiter zu bekommen, wie sie ihn in Paul Radig fanden.

Reger, der um jeden Preis eine Änderung seiner Lage erstrebt hatte,

erlitt nach diesen Fehlschlägen einen Nervenzusammenbruch. Seine Mutter wußte sich von Weiden aus keinen Rat, ihn wieder aufzurichten. Daß er gerne nach Weiden heimkehren würde, wo sein Vater mit der Zeit am Musikerberuf seines Sohnes irre zu werden begonnen hatte, konnte sie kaum mehr hoffen. Sie wandte sich deshalb brieflich an seinen einzigen Freund in Wiesbaden, auf den Reger hörte, Heinrich Geist:

»Weiden, 26. III. 1898. Sehr geehrter Herr! Sie werden es nicht so unbegreiflich finden, wenn ich mich an Sie wende. Ich bin die Mama von Max Reger, und nun wissen Sie auch, daß die Liebe, Angst und Sorge mich zu diesem Schreiben drängen. Meine Tochter Emma, die Sie ja kennen gelernt haben, erzählte mir, daß Max meist mit und bei Ihnen verkehrt und Sie großen Einfluß auf ihn haben. Ich half ihm einst, als alles dagegen war, diesen Beruf verfolgen zu können; desto größer ist der Schmerz und die Vorwürfe, die ich mir jetzt mache.

Wir wissen, daß Sie es wirklich gut mit Max meinen, sein wahrhafter Freund sind. Daher die herzliche Bitte, Max jetzt nicht verlassen zu wollen. Wir fühlen es wohl, daß es ein großes Opfer Ihrerseits ist, denn wir kennen ganz gut seine Eigenschaft, über alles abzusprechen und sich alle Leute zu Feinden zu machen. Haben Sie noch einige Zeit Geduld, es muß eine Änderung eintreten. Wir haben uns den Kopf zerbrochen, was tun. Mit welchen Hoffnungen ging er vor nun acht Jahren von uns! Und was hat die Welt aus ihm gemacht. Vielleicht kehrt er heim. Ein Freund von ihm, sein ehemaliger Klavierlehrer [gemeint ist Adalbert Lindner], den Max sehr gern hat und der ein ausgezeichneter Mann ist, hat uns seine Hilfe zugesagt; er will mit Max ausgehen und auch daheim ihm abends Gesellschaft leisten.

Glauben Sie, daß sich doch noch eine Stelle für ihn fände? Ich schrieb nach London, ob sein Verleger keine Stelle wüßte, habe aber noch keine Antwort. — Er ist doch mein Sohn, und ich habe ihn viel zu lieb, um gleichgültig seinem Untergange zuzusehen.«

Dem gemeinsamen Bemühen Heinrich Geists und der Schwester Emma gelang es, Reger zur Heimkehr nach Weiden zu bewegen. Was Reger hierzu vor allem bestimmt haben mochte, war die vollständige Einsamkeit in Oberfranken, von der er sich reiche Ausbeute für seine Kompositionen erhoffte. Hier genas er auch trotz rastloser Schaffenstätigkeit auffallend rasch, worüber seine Mutter dankerfüllt an Heinrich Geist berichtete:

»Weiden, 21. VI. 1898. Zu meiner großen Freude kann ich Ihnen mitteilen, daß es Max bis jetzt recht gut geht, und wünsche ich nur, daß es so bleibt; ich glaube, daß er selbst froh ist, aus diesem Leben in Wiesbaden fort zu sein. Ich hoffe sehr, daß uns noch Gelegenheit wird, Ihnen unseren Dank zu bezeigen.«

Nun brach für Reger die Weidener Schaffenszeit (1898—1902) an, in der fast sämtliche Werke von op. 20 bis op. 60 entstanden sind. Erst hier sollte er mit Karl Wolfrum, dem minder bekannten Bruder Philipp Wolfrums, in Briefwechsel treten. Mit ihm tauschte er seine Orgelkompositionen aus, darunter seine gewaltige Fantasie und Fuge für Orgel über B-A-C-H, die ihm 1901 endlich den Konzertsaal Heidelbergs erobern sollte. Wie er trotz all der Fehlschläge sich nicht von dem ihm vorgeschriebenen Ziel abbringen ließ, zeigt sein Brief vom 15. November 1900 an Karl Wolfrum: »Nur soviel kann ich sagen, daß ich konsequent und unbeirrt meinen Weg weitergehen werde.«

Immerhin hatte er die gefährlichste Brandung überwunden und sein Schifflein auf die hohe See freier Kompositions- und Konzerttätigkeit hinausgesteuert. Seit 1905 war er dann bis zu seinem Tode alle Jahre ein- bis zweimal gern gesehener Gast des Heidelberger Bachvereins.

# DIE HILLER-VARIATIONEN

## EINE REGER-ERINNERUNG VON KONRAD ECK-WEIMAR

Es war nicht allzu lange, nachdem ein Ausnahmewerk von seltenen Ausmaßen, nämlich die Variationen über ein lustiges Thema von Johann Adam Hiller mit Schlußfuge, Max Regers op. 100, das Licht der Welt erblickt hatte. Der vortreffliche alte Hofkapellmeister aus der benachbarten Residenz, der in meiner romantischen Heimat schon so manches Mal mit seiner prächtig geschulten Kapelle die durstigen Seelen der Musikfreunde beglückt hatte, wagte es, dies gewichtige, inhaltschwere Werk auf das Konzertprogramm zu setzen. Die Mehrzahl der Zuhörer stöhnte unter dieser Last, denn die Länge und Gestaltungsgröße des Werkes zehrte an ihrer Widerstandskraft. Mich machte es ganz seltsam froh, aber ich war doch auch innerlich wie zerschlagen, als das »Elfen-Scherzo« der Fuge mit dem schließlich so strahlend herausgehobenen Hiller-Thema verklungen war. Denn ich hatte, unter Zusammenreißung meines musikalischen Nervenbündels, wie ein nach köstlichem Gebirgswasser lechzender Wanderer alle die genialen Tonkombinationen in mich eingesogen. Und das greift an. Nach dem Konzert erklärte der alte Hofkapellmeister auf die Anklagen der nie fehlenden Nörgler sardonisch, am liebsten hätte er, als würdiger Nachfolger des sarkastischen Spitzbarts Hans von Bülow, das Werk zweimal hintereinander vorgeführt. Ganz richtig! Aber damit hätte er das Gros der Musikberittenen des Städtchens vollends aus dem Sattel gehoben.

Ein Jahr darauf kam Reger selbst mit seinen Meiningern nach dem lieben Nest, empfangen mit starker Neugierde, Spannung und auch Begeisterung, obwohl man die Strapaze vom Vorjahr noch nicht vergessen hatte. Aber wie düster schaute der Titane drein! Die wuchtige, massige Gestalt schien noch riesenfroschartiger aufgequollen als gewöhnlich. Schon bei der Begrüßung war der Vorstand des Musikvereins zurückgeschreckt vor der knurrenden Ablehnung seiner Huldigungsworte. Und am Abend im Konzert kaum eine Verbeugung! Der bärenmäßig breite Rücken des Meisters droht verächtlich hinab zum Publikum. Die vom Hofe sind starr über solchen Mangel an »gutem Ton« bei einem so großen »Ton«-Dichter. Und plötzlich, während die Sinfonie im fortissimo dröhnt, dreht sich der Gewaltige noch dazu um, schiebt die Unterlippe höhnisch vor und mustert grimmig das Publikum, als wollte er sagen: »So also sehen die Hinterwäldler aus, denen

ich heute meine Meininger vorzuführen habe.« Und er setzt sich mitten ins Orchester und läßt es allein weiterspielen, um aber dann bei einem wundersamen piano doch leise wieder die Zügel zu ergreifen. Groß und schön, die Seelen erschütternd und dann wieder zu himmlischer Freude erhebend, ziehen die mit feinster Schattierung und kongenialer Einfühlung wiedergegebenen Klänge Beethoven-, Schumann- und Brahmsscher Höhenwerke an den in stiller Beseligung lauschenden Zuhörern vorüber. Die berühmte Kapelle, einst von Bülow zu höchster Herrlichkeit erhoben, ist wieder in der Hand eines Berufenen. Aber nach dem Konzert erfolgt trotz des begeisterten Beifalls abermals kaum ein Nicken vom klobigen Haupte des Dirigenten. Und dann im Hotel: ein geist- und gemütvoller Geheimrat, intimer Freund Conrad Ansorges, geht mit ausgestreckten Händen auf Reger zu, ihm zu danken. Der aber wendet sich ab. Und wie ein dumpfer Druck liegt es während des Zusammenseins mit ihm über der Gesellschaft. Keine der dröhnenden Lachsalven des Meisters, keiner seiner berüchtigten Witze, die seine gute Stimmung verkünden, keine der herzerfrischenden Erzählungen aus seinem Künstlerleben, *nur* der Vorwurf, die Hiller-Variationen seien im Jahr vorher in der Stadt ausgepfiffen worden. Die so hart Angegriffenen erheben Widerspruch. Professor Piening, der ausgezeichnete und liebenswürdige Cellist der Meininger, sucht zu vermitteln. Aber Reger ist nicht zu überzeugen.

Und der Grund? Er wollte an diesem Tage das von ihm so geliebte Werk mit seinen Meiningern bringen, in all dem Glanze seiner Schönheit, und der Vorstand des Musikvereins, ein feingestimmter, hochmusikalischer und in der Regel auch ausnehmend kluger Kopf, hatte einen der wenigen Schnitzer seines Lebens gemacht, indem er ihm schrieb, er möchte doch ein anderes seiner Werke auf das Programm setzen, da man die Hiller-Variationen schon im Vorjahr gehabt hätte. Bei der Mentalität des Publikums hatte er gefürchtet, es möchte die zweimalige Vorführung des zermürbenden Werkes in einer so kurzen Spanne Zeit nicht ertragen. Jetzt aber stöhnte er: »Mea culpa, mea maxima culpa!« Reger hatte nun überhaupt keins seiner Werke gebracht. Furchtbar grollte der Riese. Er, der für jede seiner Schöpfungen mit allen Fibern seiner mimosenhaft empfindsamen Künstlerseele kämpfte wie die Löwin für ihre Jungen — wer kennt nicht seine wütenden Ausfälle gegen jeden noch so unbedeutsamen Kritikaster, der eine von ihnen schlecht kritisiert hatte! — er war im Innersten verwundet, weil man eine von ihnen, und noch dazu eine seiner liebsten, einfach nicht haben wollte. Gegengründe ließ er nicht gelten.

Und doch kam er ein Jahr darauf mit den Meiningern wieder. Der Vorstand des Musikvereins war krank. Mir, seinem Vertreter, einem noch ziemlich jungen homo sapiens, zu der Gattung der Musikjuristen gehörig, die mit dem Blütentau der Kunst den grauen Aktenstaub der Themis hinwegzuspülen

„Ich weiß, was ich will,
Ich will, was ich weiß."

Zur freundlichen Erinnerung an
einen ruhelosen, bösen
Musikanten

Max Reger

Schneewinkel-Lehen
27 Juny 1899

Andante

E. v. B.

E. v. B.

p

E. v. B.

rit.

p

pp

E. v. B.

E. v. B.

EIN ANDANTE MAX REGERS ALS ALBUMBLATT FÜR SEINE SPÄTERE GATTIN

# KANONS von MAX REGER




*Kennen Sie dies vielleicht!! Selbes Kanönchen hat nämlich der Komponist dieses Trios Op. 2, als er das Trio schrieb, selbst nicht entdeckt, sonst wäre es drin!*

VIER KANONS VON MAX REGER (1895)

Nächsten Sonntag dirigiert Fritz Steinbach (17. Febr.)
meine Orchesterserenade op 95 in Brüssel im
Ysayeconcert! Morgen (Donnerstag 14. Febr.)
werden sie in der Kammermusik der Gürzenichgesellschaft in
Cöln noch meine Serenade op 77a für Flöte, Violine u. Viola;
wahrscheinlich wird Reger dort sehr mit Serenade op 95,
Passacaglia op 96, Suite op 93 noch gewaltig in den
Programmen der Gürzenichgesellschaft vertreten!
Bin hier einzigartig aufgenommen!
Beste Grüße an Euch alle
[illegible] Max
(Mittwoch, nachmittag).

POSTKARTE MAX REGERS AUS ROTTERDAM AN SEINE GATTIN
VOM 13. FEBRUAR 1907



ELSA UND MAX REGER IN LEIPZIG (1908)

(Aus »Max Reger: Briefe eines deutschen Meisters«, Koehler & Amelang, Verlag, Leipzig)

Sonnabend, 18. July 1914.
(im großen Saale des Schützenhauses)
abends 8 1/4 Uhr

Trauerfeier

für

Seine Hoheit Herzog Georg II.

+ von Sachsen-Meiningen

Mitwirkende:

Fräulein Alma Moodie (Violine), Herr Concertsänger Dr. Rolf Ligniez (Bariton) aus Heidelberg, Herr Hoftheaterregisseur Franz Naithaur, Herr Generalmusikdirektor Dr. Max Reger.

Programm.

1/ Drei Choralvorspiele für Orgel — J. S. Bach
a) „Herzlich thut mich verlangen."
b) „Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ."
c) „O Mensch bewein' dein' Sünde groß."

2.) Prolog — Max Grube
[redacted]

3.) a) Chaconne für Violine — Vitali
b) Largo für Violine (mit Orgelbegleitung) — Max Reger op 93
[redacted]

4.) Sechs Lieder — Franz Schubert
a) Wehmuth
b) Der Kreuzzug
c) Litanei
d.) Pax vobiscum
e.) Wanderers Nachtlied
~~f. Nachtstück (Text von Mayrhofer)~~
~~Concertsänger Dr. Ligniez~~

5.) Sonate (Emoll) für Violine u. Klavier — J. S. Bach
Largo, Allegro, Adagio, Vivace.
[redacted]

6.) Orgelimprovisation — Max Reger

Kartenverkauf bei Herrn Hoftheaterkassirer, Kaufmann Paul Fränkel, Meiningen, Georgenstraße.
Preise der Plätze: 3 M, 2 M, 1 M u. 0,50 M
(Schüler- u. Stehplätze.)

+ Der Ertrag des Concerts wird dem Denkmalsfond für Seine Hoheit Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen überwiesen. +

Concertflügel von R. Ibach Sohn Hofpianofortefabrik, Orgel von Steinmeyer & Co., Hoforgelbauer.

Während der Dauer der Vorträge bleiben die Saalthüren geschlossen.

PROGRAMM-ENTWURF MAX REGERS ZUM TRAUERKONZERT FÜR HERZOG GEORG II. VON MEININGEN

suchen, fiel die nach der Erfahrung des Vorjahrs kritische Aufgabe zu, den Meister im Hotel zu begrüßen. Ich erinnere mich heute noch genau des Herzklopfens, das ich hatte. Der Ober weist nach oben: Der Herr Generalmusikdirektor wären auf seinem Zimmer. Wie ein »Held« steige ich hinauf, zur Abwehr gerüstet. Aber — strahlend kommt mir Reger entgegen, gefolgt von einem Famulus als Adjutanten. Die wunderschönen blauen Augen leuchten. Auf der unter dem weichen Braunhaar machtvoll sich wölbenden Stirn liegt lauterer Sonnenschein. Und bald sitzen wir, der Famulus und ich, und lauschen seinen Erzählungen, und Witze leuchten dazwischen, ganz Regerscher Typus, nicht fein geschliffen. O nein! War er doch wie Mozart einer, der sich, so hat ein Berufener geschrieben, von ewig grübelnder Innenschöpfung nach außen ins denkbare Gegenteil entspannen mußte.
Auch am Abend ist die Stimmung ohne jedes Wettergrollen und von erfrischender Derbheit. Götz von Berlichingen verbindet sich »erschreckend« mit dem kantigen Schicksalsmotiv von Beethovens Fünfter. Ein liebenswürdiger alter Hofmann, einer der vorurteilsfreiesten, die ich kennengelernt habe, musikalisch feingebildet, aber doch nicht mehr so recht im Bilde, fragt ihn während der Pause, wie es ihm in »Rudolstadt« gefiele. Reger blinzelt durch die Brille nach mir hinüber: »Glänzend, Exzellenz!« Und die alte Exzellenz freut sich und schwärmt von den Bayreuther Festspielen. Auch das Siegfried-Idyll, das die Meininger soeben nach der c-moll-Sinfonie meisterlich gespielt, habe er dort, nämlich in der Siegfried-Aufführung, so schön gehört. Und Reger blinzelt wieder lustig durch die Brille: »So so, Exzellenz, ich auch!« Er will dem gütigen alten Herrn nicht sagen, daß dies zartsinnige Tongedicht, mit dem Wagner seinem schmerzlich errungenen Familienglück nach der Geburt seines Sohnes Siegfried ein beseligendes Denkmal gesetzt hat, niemals im »Siegfried« erklungen sein kann, wenn auch Siegfried-Klänge in ihm erklingen. Und strahlend steigt er abermals hinauf zum Podium, und seine gerade erst geschaffene Böcklin-Suite zieht ihre Kreise: den geigenden Eremiten, das Spiel der Wellen, die Toteninsel und das Bacchanal: Stimmungsmusik edelster Auslese. Kein Ende will der Jubel nehmen. Nach dem Konzert aber ist Reger voller Übermut und der Schreck aller Damen, die die Prüderie noch nicht vollkommen abgelegt haben. Mit der, diesmal nicht höhnisch, sondern behaglich vorgeschobenen Unterlippe blickt er, wenn er wieder einmal einen seiner gefürchteten Witze losgelassen hat, mephistophelisch-liebevoll besonders zu einem niedlichen jungen Mädchen hinüber, deren Mutter voll banger Zweifel darüber brütet, ob sie mit der Tochter gehen soll oder nicht. Er erzählt andauernd, Lustiges und Ernstes, klopft mich, seinen nächsten Nachbar, bei den Pointen väterlich auf die Schulter, daß ich es noch am nächsten Tag spüre, gießt den duftenden Inhalt der vollen Soßenterrine mit göttlicher Ungeniertheit kurzerhand auf den vollbeladenen Teller, stürzt, trotz der besorgten Warnungen des

Famulus, ein Glas Zitronenwasser — das Münchener haben sie ihm genommen — nach dem andern hinab, und Geist und Güte leuchten ihm herzerquickend aus den hellen Augen.

Dieser Abend vertrieb den Schatten des vergangenen bis zum kleinsten Staubteilchen. Es war ein echter, rechter Reger-Abend. Und ich werde dem großen Meister, der, bei all seiner Rauhbeinigkeit und Zotigkeit, auch ein großer und grundgütiger *Mensch* war, nicht vergessen, was er mir damals, als Künstler und Mensch, gegeben hat. Daß so bald darauf das überanstrengte Herz versagte, ehe er sein Höchstes geleistet, so daß wir nur das riesenhafte Bruchstück eines Schaffens vor uns haben, das nach Kindheit, Sturm und Drang und einer Sammlungsperiode erst noch in die eigentliche Meisterzeit einlaufen wollte, ist tief tragisch. Die erste Sinfonie war in Vorbereitung. Brahms hat seine erste Sinfonie im Alter von 43 Jahren vollendet. Reger mußte mit 43 Jahren sterben.

# SORGE UM REGER?

VON

GUIDO BAGIER-BERLIN

*Les choses sont hors de l'homme; le style, est de l'homme même.* *Buffon*

Es ist merkwürdig, daß die Beurteiler der »neuen Sachlichkeit« — deren Höhepunkt nun auch bereits einige Jahre zurückliegt — an der Gestalt Max Regers ohne Ausnahme vorübergingen. Ihre Beispiele beschränkten sich in der Hauptsache auf Erscheinungen der bildenden Kunst und der Dichtkunst, die Namen Matisse, Picasso, van Gogh, Kandinski, Chagall, Baumeister einerseits — Bronnen, Brecht, Ferd. Bruckner anderseits umreißen das Programm. Die Tonkunst, die romantischste der Künste, wird trotz spätem Schönberg, Strawinskij und deren Schulen übergangen. Sie wird es ohne Schaden vertragen, denn niemals waren »Richtungen« weniger am Platz als in den Zeiten stilistischer Übergänge und amusischer Neuorientierung.

Es ist mir ein besonderes Gefühl, an die einzigartige Freude und Erregtheit zurückzudenken, die mich in den Jahren 1919—1921 bei der Konzeption und Niederschrift meines Max Reger-Buches beherrschte. Der persönliche Verkehr mit Max Reger — wir wissen es alle, die wir einst halb begeistert, halb kritisch vibrierend zu den Füßen des Lehrers saßen — war voll von Gefahren, Klippen und unerwarteten Überraschungen. Die Spannung seines Wesens entlud sich meist in so drastischer Form, daß dem jungen, unfertigen Menschen der kostbare Inhalt darüber verschüttet werden konnte. Wie

anders nun — Jahre nach seinem Tod — der retrospektive Zustand des verehrenden Nachfahren, des behutsam psychische und physische Anlässe nachspürenden Schriftstellers, dem die körperliche Größe des Mannes und die imponierende Weite seiner geistigen Hinterlassenschaft in eins verschmelzen. Hier löste sich alle Härte in plastische Kontur auf, hier gab es nur *eine* Wahrheit: daß ein großer schöpferischer Geist geistige Schöpfungen zeitloser Art in logischer Konzentration aufbaute und zum Begriff eines eminent selbständigen genialen »*Werkes*« werden ließ.

Ich habe, seit ich das letzte Wort an jenem Buch diktierte, nichts mehr über Max Reger geschrieben, trotz vielfältiger und ehrenvoller Aufforderungen aus den verschiedensten Teilen der Welt. Ich empfand diese Sache als abgeschlossen und hatte das Empfinden, das Meinige in bescheidenem Maß dazu beigetragen zu haben. Daß nun — trotz diesem Schlußpunkt — ich mich veranlaßt fühle, eine kurze Bemerkung an dieser Stelle mitzuteilen, hat seinen Grund in einer merkwürdigen Sorge, die nur in Zeiten wie diesen entstehen kann.

Die eingangs erwähnte *Sachlichkeit* hatte ein *Gutes* und zugleich eine *Gefahr:* sie lehrte das Formale gegen den Inhalt, die Disziplin gegenüber der schweifenden Phantasie, den logischen bewußten Aufbau gegenüber der phantasievollen Improvisation. Sie war *extensiv* und nicht *intensiv*, überlegen *gekonnt* und nicht unbewußt *spielerisch.* Hätte hier nicht ein neuer klarer *Klassizismus* entstehen können nach der berüchtigten »verschwommenen Romantik« der Vorkriegszeit und der zügellosen Haltlosigkeit des nachrevolutionären Expressionismus? Ja — dieser Klassizismus hätte da sein müssen, wenn man über dem *Material* nicht den *Menschen* vergessen hätte, das Dasein des Menschen, seine Entwicklung, seine Intuition, seinen Stil, seine Individualität. Es mündete die *Sachlichkeit* in die Maschine, in die »*Sache*« — nicht in den »*Geist*«. Und hier scheint mir die Gestalt *Regers* typisch bedeutsam, um diese Sorge zu verstehen, zu vertiefen — vielleicht dann zu bannen. In ihm ist *alles* vereinigt: Phantasie und Disziplin, formale Genialität und geniale Intuition, persönlicher Stil und allgemeingültige Sprache, Tiefe des Ethos und lauterste Schönheit, herbe Kritik und spielerische Geste, mystische Religiosität und menschliche Sinnlichkeit. Er *übernahm* keine Richtung und keinen Stil, sondern prägte diesen *selbst.* Sein Fanatismus gilt der Fixierung seiner *menschlichen* Eingebung. Er zaudert nicht, sich zu verströmen ohne Hemmungen und zeitliche Bedenken. Er ist *zeitlos*, und darum uns heftig *zeitgemäß.* Er wollte nur eins: *Mensch sein*, lebendig sein durch sich, sich ganz allein. Der Verkehr mit ihm ist heute notwendiger denn jemals! Er ehrt nicht ihn — kann nur *uns* ehren. Diese Sorge um *Reger* — ist sie nicht Sorge um *uns?*

# REGER-WORTE

*Zusammengestellt von Elsa Reger*

»*Bach* ist Anfang und Ende aller Musik, auf ihm ruht und fußt jeder wahre Fortschritt.«

*

Bei der Bearbeitung eines *Händel*-Werkes: »Dem Kerl fällt immer wieder was ein.«

*

»Der Götterliebling *Mozart.*«

*(Aus dem Aufsatz: »Degeneration und Regeneration der Musik«, Herbst 1907)*

*

»*Beethoven* hat es schwerer gehabt als Haydn und Mozart. Es fehlte ihm die überlegene Leichtigkeit des Könnens dieser beiden Großen. Aber schlagen Sie nur einmal die kleinste seiner Partituren auf! Verfolgen Sie nur irgendeine Stimme, meinetwegen nur die der Bratsche! Auf einmal stehen Ihnen die Tränen in den Augen.«

*

»*Schubert* hat die Texte so vollendet vertont, daß man sie nicht nachkomponieren kann.«

*

»Ehret Eure deutschen Meister,
verpflichtet auch uns, den großen
deutschen Meister *Felix Mendelssohn*
zu ehren für immerdar.«

*(Aus dem Artikel: »Felix Mendelssohn-Bartholdy zum hundertsten Geburtstag 1909«)*

*

»*Robert Schumann* ist einer der größten Meister aller Zeiten. Man kann es nicht begreifen, daß es Leute gibt, die ihn verkleinern wollen.«

*

»Die zehnte Symphonie von *Beethoven* ist die Faust-Symphonie von *Liszt.* Dies bezeugt Max Reger.« *(Brief an Karl Straube vom 22. 10. 1909)*

*

»Wir Deutsche können Gott auf Knien danken, wenn er uns in fünfhundert Jahren wieder ein Genie schenkt wie *Richard Wagner.*«

*

»*Bruckner* ist zum niederknien schön.«

*

»Was *Brahms* die Unsterblichkeit sichert, ist nie und nimmer die ‚Anlehnung' an alte Meister, sondern nur die Tatsache, daß er neue ungeahnte seelische Stimmungen auszulösen wußte auf Grund seiner eigenen seelischen Persönlichkeit.«

*(Aus dem Artikel: »Degeneration und Regeneration der Musik«, Herbst 1907)*

*

»*Peter Cornelius* — piekfein sein ‚Barbier von Bagdad': Kaviar für's Volk.«

*

»Ich halte seine symphonische Dichtung ‚Penthesilea' (nach Heinrich v. Kleist's gleichnamigem Trauerspiel) unbedingt für eine der bedeutendsten, lebenskräftigsten Schöpfungen, die uns die letzten Jahrzehnte gebracht haben.« *(Aufsatz über Hugo Wolf, 1904)*

*

»Ist *Richard Strauß* in Don Juan, Till Eulenspiegel, Tod und Verklärung nicht schon geradezu klassisch geworden?«

*(Aus dem Aufsatz: »Degeneration und Regeneration der Musik«, Herbst 1907)*

# REGERIANA

## REGERS ERSTE KONZERTE

Bad Nauheim ist der erste Ort gewesen, an dem sich Max Reger als konzertierender Künstler versuchte. Die »Bad Nauheimer Bade-Zeitung« enthält am 21. Juni 1893 folgende Notiz: »Samstag, 24. Juni im Konzertsaale: Konzert des Tenoristen Herrn Albert Maxall und des Pianisten Herrn Prof. (!) M. Reger.« Und am 24. Juni: »Auf das heutige Konzert der Herren *M. Reger*, Klavierkünstler, und *Albert Maxall*, Primo tenore aus Mailand, machen wir hierdurch aufmerksam, da es sich nach den Urteilen der Presse um zwei sehr begabte Talente handelt.« Über das Konzert selbst lesen wir am 28. Juni: »Das Künstlerkonzert am Sonntag war nicht gut besucht. Die beiden Künstler boten sehr viel Schönes. Herr Maxall besitzt einen sehr eleganten Vortrag und Herr Reger spielte die schwierigsten Klavierstücke mit vieler Fertigkeit und Wärme. Der Flügel, welcher dem Pianisten zur Verfügung stand, ist leider seit etlicher Zeit verstimmt. Beide Künstler treten bis Samstag wieder auf.« In derselben Nummer steht dann: »Samstag, 1. Juli, abends 8 Uhr im Saale: ‚Konzert des Tenoristen Herrn Maxall und des Pianisten Herrn Prof. Reger'.« Eine Besprechung des Konzerts findet sich nicht. — In *Homburg v. d. H.* konzertierten beide Künstler am 16. August im Goldsaal. In einer Voranzeige heißt es im »Taunusboten« vom 13. August: »Über den Komponisten und Klavierkünstler Herrn M. Reger, Lehrer am Freudenbergschen Konservatorium zu Wiesbaden und Schüler des Herrn Prof. Dr. Hugo Riemann daselbst, sagt unter anderem das Wiesbadener Tageblatt gelegentlich des Vortrages von Beethovens G-dur-Konzert in einer im vergangenen Winter stattgehabten Konservatoriumsaufführung: Der junge Künstler ist uns schon von früheren Gelegenheiten her als ein schätzenswertes, viel versprechendes Talent bekannt ...« Und über das Konzert berichtete die gleiche Zeitung am 18. August 1893: »Der Liederabend von Maxall erfreute sich gestern keines großen Zuspruchs im Goldsaal. Es kam schon aus diesem Grunde keine rechte Stimmung für die Vorträge auf, welche durch den ‚Komponist-Pianist' Herrn Reger mit der Brahmsschen Rhapsodie h-moll op. 79 eingeleitet wurden. Der Komponist-Pianist dokumentierte hierbei, wie auch im weiteren Verlauf des Abends eine wunderbare Technik, welche auch von den wenigen Zuhörern mit entsprechendem Applaus belohnt wurde.«

*(Aus Karl Schmidts Aufsatz »Max Regers erste Konzertfahrten« im Oberhessischen Anzeiger, Friedberg 1929, Nr. 152)*

## REGERS SINFONIETTA

Am 10. Oktober 1905 erklang in Essen unter der Leitung von Felix Mottl die Sinfonietta zum ersten Male. Die kühne Tat Mottls wurde mit Recht bewundert, und das mit Spannung erwartete Werk ließ den Streit um Regers Bedeutung für Gegenwart und Zukunft auf das Heftigste entbrennen.

An der Tatsache vorbeisehend, daß Reger schon durch den Verzicht auf großes Orchester verriet, alles Massige meiden zu wollen, machte man Reger zumindest den Vorwurf zu schwer beladener Klänge, die durch die Verdoppelungen der Instrumentierung noch schwerer geraten wären.

Am Ausgang der eigentlichen Wagnerepoche stehend, war das Gehör der Zeit eingestellt, jede Musik vertikal, d. h. akkordisch zu hören. Auf die klingende Horizontale, die Melodie, glaubte man bei Reger, der jeden Ton auf seine funktionale Möglichkeit als Harmonieträger hin ansah und ausfühlte, von vornherein verzichten zu müssen ... Man hörte die Sinfonietta à la Pilgerchor und empfand dann die Musik Regers als eine schwere, undurchsichtige Klangmasse.

Bald setzten Bemühungen ehrlicher Regerverehrer ein, die Partitur der Sinfonietta durch Herausnehmen der Verdoppelungen zu entlasten. Versuche, welche die feststehende Meinung über Regers zu dickflüssige Musik nicht wesentlich ändern konnten. Erst durch die eigenwillige Pionierarbeit der atonalen Musiker, die unsere Zeit das lineare Hören lehrten, wurde Reger (und mit ihm Gustav Mahler) in seiner ganzen Bedeutung als Zukunftsmusiker erkannt.
Der Versuch, die Partitur der Sinfonietta nicht mehr auf ihre vertikale, sondern horizontale Anlage hin auf sich wirken zu lassen, führen zu einem überraschenden Ergebnis. Trotz der tonalen Bindung bewegen sich alle Stimmen selbständig melodisch, und jeweils spricht immer eine Stimme als Solist.
So enthüllt sich die Sinfonietta als ein tonal-lineares Gebilde von ausreichender Durchsichtigkeit, seine Polyphonie will nicht mehr durchkreuzte Flächen, sondern auf farbigen Flächen klare, eindeutige Linien.

*(Aus F. Max Antons Aufsatz »Der lineare Reger« in Deutsche Tonkünstlerztg. 1930, Nr. 20)*

## REGER ÜBER SEIN VIOLINKONZERT

Der Plan zum Violinkonzert op. 101 wird zum erstenmal 1904 erwähnt, aber erst drei Jahre später wird damit begonnen: »Es ist ein ‚echter Reger' geworden; eine ‚gewisse' Abklärung à la op. 100 (den Orchestervariationen) ist natürlich auch da zu spüren, da ich mich immer bemühe, immer ‚plastischer' zu werden. Es mag ja rasend arrogant sein, aber ich habe das Gefühl, daß ich mit diesem Violinkonzert die Reihe der zwei Konzerte Beethoven-Brahms um eins vermehrt habe!« Im Oktober 1907 geht dann das Werk in Druck, und Reger schreibt im November seinem Verleger: »Gestern habe ich mit Marteau den ersten Satz viermal durchgespielt! Marteau war außerordentlich begeistert davon, er hält es, wie auch Herr Straube, für das Bedeutendste, was ich bisher geschrieben habe! Es ist technisch wohl schwer — dafür ist's aber ein Violinkonzert! Aber es ist, wie Marteau sagt, alles bei einem Üben herauszukriegen! ... Jetzt erst hat sich so recht herausgestellt, daß das Konzert verflucht tiefernste Musik ist! ... Nun ist der Boden für mein Violinkonzert, das jeden ‚Flitter' vermeidet, gedüngt!«
Regers grimmiger Humor wetterleuchtet aus dem Brief an Karl Straube, dem er einen Monat später folgende amüsante »Einführung« gibt: »Der dritte und letzte Satz vom Violinkonzert ist eine Photographie von Teufels Großmutter, als selbige würdige Dame noch jung war, auf alle Hofbälle ging, sich da unglaublich satanisch benahm! Das Ding wird gut; froh und frech! Sollen sich alle degenerierten Gehirnfatzken ärgern!«
Aber eine ganz andere Gestalt, die doch eben auch Max Reger war, blickt aus den gütigen Zeilen, die er seiner Gattin schreibt: »Itale« (Christa, seine Adoptivtochter) »ist immer sehr lieb; sie wächst zusehends und fragt immer nach Dir, es ist ein nettes, herziges Kinderle! Ich habe das kleine Engelchen so lieb. Du wirst im Violinkonzert viel den Einfluß dieses kleinen Kindleins spüren.«

*(Aus dem Aufsatz »Max Reger schreibt über sein Violinkonzert« von K. Schü. im Magd. Gen.-Anzeiger vom 8. Okt. 1930)*

## REGERS ORGELMUSIK

... Die Tatsache, daß Reger heute einer der in Deutschland meist aufgeführten Komponisten ist, hat denen Recht gegeben, die in Reger von vornherein einen Musiker von ungewöhnlichen Ausmaßen erkannten und seines Erfolges sicher waren. Im allgemeinen wird der Komponist Reger in Deutschland sehr hoch eingeschätzt, viele der früheren Gegner sind bekehrt, auch die musikgeschichtliche Bedeutung Regers wird kaum in Zweifel gezogen. Daß Reger der größte Orgelkomponist seit Bach sei, hat für viele

schon die Dignität eines Glaubenssatzes. Die Orgelmusik gilt als die eigentliche Domäne Regers, von ihr aus werden — allerdings viel zu einseitig — auch die anderen Teilgebiete seines Schaffens abgeleitet. Aber gerade hier künden sich Wandlungen an, die unter Umständen folgenschwer für die Pflege Regerscher Orgelmusik werden können, hier fällt auch die Stellung des Auslandes schwer ins Gewicht. Im romanischen Ausland hat sich die Regersche Orgelmusik noch nicht eingebürgert. Die feste Verbindung Bach—Reger ist für den Italiener und für den Franzosen keineswegs so selbstverständlich wie für uns. Wer den romanischen Orgelstil und die romanische Orgelästhetik kennt, weiß, daß der Regersche Orgelsatz und die von Reger angegebene Orgeldynamik keineswegs der Geschmacksrichtung des Romanen entspricht. Die deutsche Orgelbewegung befindet sich dem Orgelkomponisten Reger gegenüber in einiger Verlegenheit. Auf der einen Seite weiß man sehr gut, daß der Regersche Orgelsatz keineswegs den propagierten »Klangidealen« entgegenkommt, auf der anderen Seite soll die Autorität Regers unangetastet bleiben. Für den deutschen Organisten ist die Beherrschung des ganzen Regerschen Orgelwerkes nicht mehr ein selbstverständliches Arbeitsziel, er trifft seine Auswahl und rechtfertigt sie auf Kosten der anderen Werke. Der Regerenthusiasmus der deutschen Organisten ist heute einer kritischen Einstellung gewichen. Diese kritische Einstellung äußert sich auch in der einmütigen Ablehnung des sogenannten »dicken« Orgelsatzes. Die veränderten Instrumentationsprinzipien der Moderne gewinnen allmählich auch für die Orgel ihre Geltung. Es ist zu befürchten, daß diese neue Einstellung zum Orgelklang Rückschläge für die Regersche Orgelmusik bringen wird. Es gibt heute doch schon recht viele Orgelspieler, denen die Propagierung Regerscher Orgelmusik keineswegs mehr als erste, wichtigste Aufgabe erscheint. Die Tore der Vergangenheit öffnen sich, es bieten sich neue, ungeahnte Ausblicke und neue, dankbare Aufgaben . . .

*(Aus Emanuel Gatschers Aufsatz »Max Reger und die Moderne« in Deutsche Tonkünstlerztg. 1930, Nr. 20)*

## EIN BESUCH BEIM REGER-BIOGRAPHEN

Im Tuskulum des Herrn Adalbert Lindner ist das »Allerheiligste«, das Musikzimmer, ein wahres Regermuseum. Mit Rührung stellt man fest, welch liebevollen Kult der Lehrer mit dem Andenken seines unvergeßlichen großen Schülers treibt. Da sieht Reger von der Wand herab in allen Varianten. Reger als Porträt, Reger als Relief, Reger am Dirigentenpult — Radierungen bekannter Künstler. Da ist ein Bild von Regers Gattin. Auf einer Konsole steht eine Regerbüste. Der junge Reger lächelt aus einer alten Photographie. Daneben Regers Bild auf dem Totenbett. Regers Grab — ein zartes Aquarell. Den Raum beherrscht der Regerflügel. »Da sind Regers Kompositionen von op. 19 bis op. 64 entstanden. Alle hat er sie mir vorgespielt und ich habe ihn beraten!« Max Reger ist bekanntlich durchaus nicht als Meister vom Himmel gefallen. Ja — kein Mensch hatte seinerzeit eine Ahnung, daß aus Reger einmal ein berühmter deutscher Meister werden würde. Lindner war es, der mit sicherem pädagogischen Blick das Talent seines Schülers erkannte und mit Aufopferung und Hingabe die Fundamente zu seiner Größe legte. Reger, der als erstklassiger Klavierspieler galt, verdankte auch seine anfängliche Ausbildung Adalbert Lindner. Von besonderer Wichtigkeit war es für ihn, daß er in dem engen Kleinstädtchen die wohlassortierte musikalische Bibliothek Lindners nach Belieben benützen konnte.

Und Adalbert Lindner setzt sich an den Flügel. Der Spätnachmittag hüllt das Zimmer in eine sanfte Dämmerung. Durch das Fenster blickt die Silhouette eines Kirchturms herein. Der greise Spieler senkt sein Haupt mit einer zärtlichen Bewegung zu den Tasten, und Max Regers Seele beginnt zu klingen. Dunkle Molltöne klagen in einem scham-

haften Pianissimo, schmerzlich bewegte Dissonanzen antworten, klagen und flehen. Plötzlich stürmt ein ganz helles, triumphierendes Motiv daher. Es klingt, als zögen Kreuzritter zum Kampf mit klirrenden Rüstungen, mit klirrenden Lanzen. Das sonderbare Motiv steigert sich, endet wie mit einem Schrei. Ein Gebet folgt — eine fromme, innige Weise. Die Komposition aber klingt ungetröstet aus in heißem, brennendem Schmerz. Visionen eines zerrissenen, gequälten Herzens . . . Visionen der Nacht. — »Das hat Max Reger kurz vor seinem Tode geschrieben!« sagt Adalbert Lindner.

*(Aus I. Sacks Aufsatz »Max Regers zweite Seele« in den Leipziger Neuesten Nachrichten vom 3. Jan. 1930)*

## REGER UND SEINE LIEDER-TEXTE

Kam Reger die Sehnsucht, Lieder zu schreiben, so bat er: »Frau, such mir Texte«. Dann holte ich zuerst meinen Goethe. Las ich ihm dann eines der Gedichte vor oder legte es ihm auf den Schreibtisch, so meinte er: »Wundervoll, aber darin ist doch schon alles gesagt, was sollte ich tonlich dazu dichten?«
Als ich dann von Schuberts Vertonungen sprach, antwortete mir mein Mann: »Liebe Frau, das ist etwas ganz anderes. Schubert stand Goethe noch naiv gegenüber, jetzt aber ist ein solch großer Abstand, daß wir seine gigantische Größe erst voll erfassen. Ich finde das Goethesche Gedicht so vollendet, daß nichts mehr dazu zu sagen ist.«
Oft aber, wenn Reger ein kleines Gedichtchen las, das anderen unwert erschien, erklang plötzlich in ihm die Melodie, und er schrieb sie nieder, so aus dem kleinen Gedicht, verschmolzen mit seiner Musik, ein vollendetes Kunstwerk schaffend. Bei Gedichten großer Meister sagte er wohl, »da höre ich nun gar nichts klingen«. Es ist also falsch, von meinem Mann zu sagen, er zog leichtere Gedichte von oft fast ganz unbekannten Dichtern vor, also Unbedeutendes dem Bedeutenden. Reger vertonte eben das, was nach seinem Empfinden der Musik bedurfte, um dadurch ein Ganzes zu werden. Als Gedicht vielleicht unbedeutend erscheinend, wirkte es sich in Regers Vertonung wunderbar schön aus. Welche erhabenen Texte aber legte er seinen Chorwerken unter, wie wunderbar sind die Worte großer Dichter seiner Sologesänge mit Orchesterbegleitung. Wer da meint, Reger habe nicht vollstes Verständnis für das Große, Erhabene auf den Gebieten jeglicher Kunst gehabt, dem ist nie das Glück geworden, sich mit ihm über all diese Dinge aussprechen zu können.

*(Aus Elsa Regers Aufsatz »Schaffensintentionen Max Regers« in Deutsche Tonkünstlerztg. 1930 Nr. 20)*

## MAX REGERS »BLÄTTER UND BLÜTEN«

Zwölf Klavierstücke für Violine und Klavier, bearbeitet von *Adalbert Lindner*. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Für eine Stuttgarter Musikzeitung hat Reger in den Jahren 1900—02 eine Anzahl kleiner, durch ihre Melodik sehr ansprechender, mitunter geistvoller, auch in harmonischer Hinsicht keineswegs alltäglicher Klavierstücke geschrieben, die der deutschen Hausmusik dienen sollten und meines Erachtens diesem Zweck meist in hervorragender Weise gerecht werden. Diese 1910 in einem Heft unter dem Titel »Blätter und Blüten« vereinigten Stücke hat Regers erster Lehrer und späterer Biograph seiner Jugendzeit ungemein geschickt für Violine und Klavier bearbeitet. Sie werden sich auch in dieser neuen Form sicherlich im musikalischen Hause einbürgern und können zum Teil auch für den Konzertsaal benutzt werden; jedenfalls werden sie der Regerschen Muse auch manchen neuen Freund zuführen.

*Wilhelm Altmann*

## MAX REGERS »AN DER SCHÖNEN BLAUEN DONAU«

Improvisationen über den Johann Straußschen Walzer für Klavier. Verlag: C. F. Peters, Leipzig.

Ganz kürzlich ist dieses Werk aus dem Nachlaß Regers veröffentlicht worden. Viel zu wenig ist bekannt, daß dieser im allgemeinen so ernste Musiker auch ein großer Humorist gewesen ist, daß er gern am Klavier seiner fröhlichen Stimmung Ausdruck gegeben hat. Zu seinen längst gedruckten Klavier-Humoresken gesellt sich jetzt diese Improvisation, ein Zeugnis seiner großen Verehrung für Meister Johann Strauß, die auch in seiner köstlichen »Ballettsuite« zum Ausdruck kommt. Ich bin überzeugt, daß diese Improvisation sehr bald als Schlußnummer der Vortragsordnungen namhafter Klaviervirtuosen fungieren wird. Sie werden mit diesem im Lisztschen Klaviersatz gehaltenen Stück Furore machen; aber auch diejenigen, die seiner Schwierigkeiten nicht vollkommen Herr werden können, werden daraus für ihre Technik viel lernen und Freude an der geschmackvollen Art haben, mit der der Humorist Reger aus der Melodik des Walzerkönigs geschöpft und ein neues Kunstwerk zustande gebracht hat.

*Wilhelm Altmann*

## REGER ALS MENSCH

Reger sorgte nicht nur für seine Familie. Mit vollen Händen gab er auch an bedürftige Musiker, die Talent hatten. Am rührendsten war es wohl, wie er in den Monaten nach Kriegsbeginn — er war damals Generalmusikdirektor in Meiningen — körperlich sehr elend, immer wieder Konzerte zugunsten seiner Musiker gab. Der neue Herzog Bernhard hatte ihnen allen gleich bei Kriegsausbruch gekündigt. So schrieb er im November 1914 an seinen Hamburger Freund Hans von Ohlendorff: »Ich hatte zum Beispiel vom Prinzen Max von Baden ein goldenes Zigarettenetui geschenkt bekommen. Das habe ich einschmelzen lassen und den Erlös von 145 Mark den armen stellungslosen Musikern gegeben. Also wenn Du mir 100 Mark für sie senden könntest, wäre ich sehr dankbar. Ich bettle alle Welt an.«

*(Aus Luise von Reibnitz-Maltzans Aufsatz »Max Reger als Mensch« in Westf. Neueste Nachrichten, 31. Okt. 1930)*

## REGERS HUMOR

Was mir oft an Witzen zugeschickt wird, die Reger gesagt haben soll, ist unglaublich. Bei vielen kann ich nachweisen, daß sie erfunden sind und noch nicht einmal gut erfunden! Denjenigen, welche meinen Mann nicht persönlich kannten, geben diese »Witze« ein ganz falsches, ja verzerrtes Bild von ihm. Aber wie gern, wenn Reger in guter Stimmung war, wurde etwas ausgeheckt. So saß er einmal in einem Abteil zwei vornehmen jungen Damen und einem sie begleitenden Herrn gegenüber. Vertieft in seine Zeitungen, deren er sich stets auf Reisen einen ganzen Stoß kaufte, hörte er plötzlich ein lebhaftes Gespräch über Musik sich entwickeln. Richard Strauß wurde all seiner stolzen Federn beraubt. Reger ließ seine Zeitung sinken und sagte sanft: »Verzeihen Sie, meine Damen, ich verstehe freilich nicht viel von Musik, lebe auf dem Lande und baue meinen Kohl. Was Sie aber da von der neuen Musik erzählen, interessiert mich doch. Warum ist denn dieser Richard Strauß so verderblich?« Nun wurde er gründlich darüber aufgeklärt. Als am armen Strauß nichts mehr zu zerrupfen war, meinte eine der Damen, seit kurzer Zeit sei ein noch viel tollerer Komponist erschienen. »So«, meinte Reger, »was schreibt denn der?« Die Schleusen öffneten sich, und eine Sturzwelle des Unwillens wälzte sich über die unglaubliche Musik eines Max Reger daher. Mein Mann flüsterte vor verhaltenem Lachen: »Nein, aber so was, so was.« Der begleitende Herr war still geworden und hatte sich inzwischen ganz hinter seine Zeitung verschanzt. Reger sagte freundlich zu den

Damen: »Ich bin aber froh, daß Sie mich gewarnt haben, da werde ich weiter nur zu Mozart gehen, wenn ich in die Stadt komme, den höre ich gern«, worauf man ihm gnädig zunickte. Endlich mußten die drei Herrschaften aussteigen. Reger war von liebenswürdigster Hilfsbereitschaft und gab Taschen, Schirme, Plaids hinaus. Plötzlich sagte er, wie erschreckend, mit freundlichem Lächeln: »Verzeihen Sie, meine Damen, meine Unhöflichkeit, fast hätte ich vergessen, mich vorzustellen, ich heiße Max Reger!«.

*(Aus »Erinnerungen an Max Reger« von Elsa Reger. Nach dem Abdruck in der Königsberger Hartungschen Ztg. vom 5. Okt. 1930)*

## UNSRE REGER-BÜSTEN, -BILDNISSE, -FAKSIMILES UND -WOHNSTÄTTEN

Die Leser der »Musik« werden sich der machtvollen Bach-Skulpturen erinnern, die den wesentlichsten Schmuck unseres Bach-Heftes (XXII/4) bildeten. Sie entstammten der Künstlerhand von *Josef Weisz,* dem wir die Erlaubnis zur Wiedergabe seiner *Max Reger-Büste,* die 1930 entstand und in Bronze ausgeführt ist, verdanken. Über die Abgeklärtheit dieses Kunstwerks erübrigt sich jedes Wort. Fernab aller Richtungen, nur der Bezwingung seines Vorwurfs hingegeben, steht dieses Werk, das wir in zwei Aufnahmen bieten, als eine Schöpfung da, die des Meisters Persönlichkeit, seine Kraft und seinen Geist einmalig festhält. Haben wir des gleichen Künstlers Grabmal Regers in Heft 11 des vorigen Jahrgangs veröffentlicht, so können wir heute eine Nachbildung der *Urne* zeigen, die Regers Asche aufgenommen hat; sie ist aus Bronze geformt, Kreuz und Kugel vergoldet, und ruht seit dem 11. Mai 1930 im Denkmal selbst.
Die erste Seite der Kolossal-Partitur von *Regers Fragment gebliebener einziger Sinfonie* findet im Beitrag des Generalmusikdirektors Prof. Fritz Stein ihre Erläuterung. Das Format unseres Faksimiles ist etwa die halbe Höhe des Originals. — An weiteren *unbekannten Kompositionen* können wir ein *Andante* in Nachbildung der Handschrift und *Vier Kanons* vorlegen. In dem Andante, das uns Frau Elsa Reger zur Verfügung stellte (es stammt aus Schneewinkel bei Berchtesgaden, 1899), sei u. a. auf das sechsmalige E. v. B. verwiesen; es ist das Monogramm Elsa von Bagenski, die drei Jahre später in München Regers Gattin wurde. Die mit launigen Randbemerkungen gespickten *Kanons,* ebenfalls noch unveröffentlicht, sind hinsichtlich der Themen auf den ersten Blick als gelungene musikalische Scherze erkennbar; sie bildeten die Einlage zu einem Brief Regers vom 13. November 1895 aus Wiesbaden an den Leipziger Musikkritiker Arthur Smolian. Das Schreiben ist aufgenommen in »Reger, Briefe eines deutschen Meisters« (Koehler & Amelang, Leipzig). Die Mitteilung dieser »Kanönchen« verdanken wir dem Kapellmeister Fritz Müller-Rehrmann in München, der das Original bei einem Baron von Rappard vor etlichen Jahren entdeckte und abschreiben durfte. Rappard hat inzwischen Deutschland verlassen. Ohne Müller-Rehrmanns Zugriff würden diese humorvollen Stücke wohl einer ungewissen Zukunft verfallen sein.
Unter den zahlreichen *Postkarten* Regers, die er von seinen Reisen an die Gattin schrieb, zeigt die aus Rotterdam vom 13. Februar 1907, wie häufig die Aufführungen seiner Werke damals schon waren. Aus dem Jahr darauf stammt das Lichtbild, das beide Gatten vereint zeigt. — Der Wiedergabe des von Max Reger zur Trauerfeier für Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen entworfenen *Programms* vom 18. Juli 1914 schließt sich ein *Photo* an, das, von Theo Schafgans in Bonn 1913 aufgenommen, vom Dargestellten als seine »beste« Aufnahme bezeichnet wurde. Das wertvolle Bildnis ist in Kunstdruck (18 : 24 cm) auf großem Karton erschienen und bei der genannten Photo-Werkstätte zum Preis von 10 Mark erhältlich. Der geistigen Werkstatt: des *Arbeitszimmers im Weimarer Regerarchiv,* sei durch zwei Aufnahmen gedacht. *Max Klinger,* mit dem Reger freundschaftlich verkehrte, hat den am 11. Mai 1916 heimgegangenen *Meister auf dem Totenbett* gezeichnet. Ein kostbares Dokument zeichnerischer Kunst.

# URAUFFÜHRUNGEN

## KAROL RATHAUS: FREMDE ERDE (Staatsoper, Berlin)

*Karol Rathaus'* vieraktige Oper: »*Fremde Erde*« kam in der Berliner Staatsoper zur Uraufführung. Das Libretto von *K. Palffy-Waniek* behandelt einen nicht üblen Stoff, der sehr wohl die Grundlage eines starken Opernwerkes sein könnte, wenn eine ihm gemäße Musik hinzukäme. Der sympathische, in manchen anderen Werken fesselnde und bewährte Komponist *Rathaus* hat diesmal bedauerlicherweise sein Ziel verfehlt. Wie er selbst in seinem Autoreferat in den Blättern der Staatsoper erklärt, war es seit langer Zeit sein sehnlichster Wunsch, ein Bauernstück zu vertonen. Was er aber in dieser litauischen Bauerntragödie zutage bringt, ist soweit von ländlichem Ton entfernt, wie Litauen von Amerika, wo der Hauptteil des Stückes spielt. Wie merkwürdig die Sehnsucht nach dem urwüchsig Bäuerischen bei einem Komponisten, dessen Musik völlig naturfremd und typisch großstädtisch raffiniert sich gibt! Kein Hauch von Ländlichem, Primitivem geht von dieser in neuwienerischer Schrekerscher Klangphantastik schwelgenden Partitur aus. Smetana, Janacek, die Russen haben uns mustergültige Meisterstücke bäuerischer Musik gegeben. Sucht man aber in Rathaus' Partitur nach den schwermütigen litauischen Volksweisen, den bodenständigen Tänzen, oder etwa auch nach den Liedern der südamerikanischen Kreolen, so bemerkt man bald das vollständige Fehlen dieses Lokalkolorits, das durch den internationalen Jazz, den virtuosen Gebrauch der modernen Harmonik und Orchestertechnik nicht im entferntesten ersetzt wird. Offenbar hat Karol Rathaus als ein bewußt moderner Musiker Hemmungen, schämt er sich, das Dogma der radikalen neuen Musik durch singbare Melodie sozusagen zu sabotieren. Er schreibt der Modernität zuliebe eine unsagbar gequälte, den Gesangstimmen völlig ungemäße Musik ohne melodische Rundung, ohne Wohllaut, ohne gesangliche Wirkung. Auch im konstruktiven Gerüst ist nicht alles in Ordnung. Zwar erzählt uns der Komponist in der schon genannten Skizze, daß er geschlossene konzertante Formen, wie Menuett, Rondo, Passacaglia, Toccata und viele andere verwende. Aber was sind das für merkwürdige Rondos und Menuetts, von deren Vorhandensein ein nicht ganz unerfahrener Musiker, wie der Schreiber dieser Zeilen, beim Hören überhaupt nichts merkt, von denen er erst nachträglich beim Lesen eines Essays erfährt? Welch grotesker, für die ganze opernfremde Einstellung des Komponisten bezeichnender Irrtum, wenn er über diese konzertanten Formen schreibt: »Die Musiker dürften von selbst darauf kommen, für das große Publikum ist diese Eröffnung (gleich der Tatsache selber) von untergeordneter Bedeutung!« Ganz falsch! In Wirklichkeit kommen nicht einmal die Musiker von selbst darauf, und für das große Publikum hätten die übersichtlichen Formen ganz besonders deutlich gemacht werden müssen, dann hätte dies Publikum bei der ihm ganz unverständlichen Musik sich weniger gelangweilt, hätte sich der mehr als kühle Höflichkeitsapplaus in einen spontanen, herzlichen und dankbaren Beifall verwandeln können. Auch das bescheidene Maß der Gipfelungen, Steigerungen, des machtvollen Aufbaus in der ganzen Oper wirkt einem hinreißenden Eindruck entgegen. Hört man die Partitur mit dem Ohr nicht nur des Opernpublikums, sondern auch des modernen Musikers, so fehlt es nicht an fesselnden Eindrücken im einzelnen. Der in einer Oper zu tadelnden Enthaltsamkeit des Gefühlsausdrucks, der melodischen Entfaltung stehen gegenüber eine vornehme, aller Banalitäten und modischen Groteskwitze sich enthaltende Tonsprache, ein an merkwürdigen, fesselnden Klangimpressionen reiches Orchester, eine farbige neuzeitliche Harmonik, viel rhythmisch Belebtes. Mehrere stimmungsvolle, sogar »schöne« Chöre und melodisch vielversprechende Anfänge zeigen wirkliches melodisches Vermögen; leider verlieren sich diese Ansätze regelmäßig nach wenigen Sekunden in den klanglich reizlosen deklamatorischen Gesang, der diese Oper zu ihrem Schaden beherrscht. Daß sie bei ihrem unopernhaften Wesen dennoch einen gewissen dramatischen Eindruck macht, ist dem theatralisch starken Gerüst des Textbuches zu erheblichem Teil gutzuschreiben.

Litauische Auswanderer lassen sich verlocken, im mörderischen Fieberklima des tropischen Südamerika in den Bergwerken der unermeßlich reichen *Lean Branchista* zu arbeiten. Wir sehen sie im ersten Akt auf dem Schiff, im Zwischendeck, das uns *Pirchans* Bühnenbild

mehr wie einen Bauplatz mit öden eisernen Gerüsten, Pfeilern, Treppen zeigt. Ihr Führer, der starke Bauernbursch *Semjin*, nimmt die ihm angebotene Stelle erst dann an, als ihm die Herrin selbst, ein berauschendes Luxusweib wie aus einer höheren Welt, zusichert, daß er seine Verlobte *Anschutka* und deren Vater mitnehmen darf. Im zweiten Akt wirft die kapriziöse Frau ein Auge auf den kraftstrotzenden jungen Mann, der von der Zuneigung der Herrin bezaubert, ihr Günstling und Geliebter wird, seine Landsleute samt Braut ihrem Schicksal überläßt. Im dritten Akt regt sich sein Gewissen, als er mit der Herrin einem Leichenzug begegnet: wieder ist einer der Genossen vom Fieber dahingerafft. Die herzlose Frau spottet über Semjins sentimentale Regung; in einer theatralisch wirksamen Szene gibt sie ihm schließlich den Laufpaß, als er seinen Nebenbuhler um die Gunst der Herrin in einem Ringen auf Tod und Leben fast getötet hätte. Der Schlußakt, im Bühnenbild viel wirksamer, als die anderen Akte, zeigt uns den enttäuschten Semjin auf der Dachterrasse eines New Yorker Hotels, mit Ausblick auf die Wolkenkratzerfassade, mit Lichtreklamen, Straßengetöse. Ein zweites Bild zeigt den Hafen mit großen Überseedampfern. Endlich, vor dem Schiff findet Semjin seine Anschutka, die vor Sehnsucht nach ihm und nach der Heimat verzehrt in seinen Armen stirbt.

Die Aufführung des musikalisch außerordentlich schwierigen Werkes ist in vieler Hinsicht lobenswert. Die verwickelte Partitur betreut *Erich Kleiber* mit feinem Ohr, rhythmischem Nerv und innerer Teilnahme aufs beste. Die Sänger fanden sich mit ihren schwierigen, zumeist recht undankbaren Aufgaben ab, so gut es eben ging. *Herbert Janssen* als Semjin ist weitaus an erster Stelle zu nennen. *Rose Pauly* singt mehr laut als schön; *Margery Booth* als Anschutka ist eine rührende Erscheinung, stimmlich fesselnd. Im übrigen taten sich *Fritz Soot, Henke, Helgers* in den größeren Rollen hervor. Die Chöre ausgezeichnet, wie immer in der Staatsoper. *Dr. Hoerths* Regie paßte sich dem Wesen des Werkes feinfühlig an.

*Hugo Leichtentritt*

## MANFRED GURLITT: SOLDATEN (Stadttheater, Düsseldorf)

Es ist ein altes und unumstößliches Gesetz, daß der Sinn des gesungenen Wortes zu einem großen Teil unverständlich bleiben muß und dafür die Handlung — das *Geschehen* auf der Bühne — um so klarer in Erscheinung zu treten hat. Daher ist auch das Stück des Goethe-Zeitgenossen *Reinhold Lenz* mit seinem scharf geschliffenen Dialog und seinen oft an moderne Technik erinnernden zahlreichen knappen Bildchen als Opern-Vorwurf nicht unbedingt glücklich zu nennen. Geschickt eingefügte lyrische Episoden überbrücken stellenweise diese Kluft. Aber es handelt sich doch um mehr als 20 einzelne Szenen, die in fast kaleidoskopartigem Wechsel auf einen Brennpunkt lossteuern, ohne indes die Einheit absolut lösen zu können. Jede dieser Szenen ist (ähnlich wie im »Wozzeck« Alban Bergs) in streng geschlossener musikalischer Form angelegt, so daß also — wenn auch in gewandeltem Sinne — das Prinzip der alten »Nummern«-Oper wieder aufgenommen wird. Oft sind es sehr kurze und prägnante Motive, die die konsequente Einheit der musikalischen Szene herbeiführen. Das geschieht z. B. beim Wiedererkennen von Vater und Tochter, das mit geradezu unheimlicher Transparenz bis in die feinsten seelischen Fasern hinein klangliche Deutung erfährt. Leitmotivische Anklänge sind dagegen völlig vermieden. Nur ein vereinzeltes Mal wird unternommen, die expressionistischen Wirkungen (bei der Flucht Mariens) durch die Variationenform zusammenzuschweißen. Nicht unbedingt überzeugend. Denn nicht nur, daß das Thema in seinen fast 40 Takten ungefähr ebenso häufigen Taktwechsel aufweist: auch bei übersichtlicherer Anlage würde es durch seine Ausdehnung doch beinahe jedem den Verfolg der Gebundenheit des musikalischen Vorganges (der hier psychologisch durchaus begründet erscheint) allzu schwer machen. Einige schlaglichtartig die ganze Situation erhellende Szenen (wie etwa 3. Aufzug, 4. Szene und 4. Aufzug, 3. Szene des Originals) sind vielleicht auch deshalb ausgeschaltet, weil sie zum Teil den unglücklichen Liebhaber in deutliche Nähe des Büchnerschen »Wozzeck« rücken. Dem wirklich zwingend Überzeugenden dieser Partitur ist vor allem auch noch die dramatisch ungemein stark berührende Szene vor der Apotheke mit dem aus mystischer Ferne herüberschallenden Chor-Requiem zuzuzählen. Im ganzen die Arbeit eines Musikers von sehr feiner Kultur, der aber die

selbst aufgelegten Fesseln und eine gewisse Abhängigkeit nicht überall günstig sind.
Da wir weder Dreh- noch Schiebebühne besitzen, so wäre für unser Theater Projektion das Gegebene gewesen. Statt dessen ließ *Friedrich Schramm* die einzelnen Bilder durch den Umbau ziemlich weit auseinanderfallen. Von diesem Manko abgesehen, brachte er die Stimmungswelt des Werkes sehr fein zum Ausdruck. *Jascha Horenstein* bewährte sich wieder als Spezialist für moderne Partituren. Die Besetzung war fast durchweg sehr gut.

*Carl Heinzen*

# * DAS MUSIKLEBEN DER GEGENWART *

## BERLIN

### OPER

*Erwin Dressels* Oper *»Der arme Kolumbus«* kam in der Städtischen Oper zur ersten Berliner Aufführung. Dies Werk hat in verschiedenen Provinzstädten ein gewisses Aufsehen erregt, hauptsächlich wohl, weil sein Komponist siebzehn Jahre alt war, als er die Partitur schrieb. Durfte diese Tatsache allein Grund genug sein, ein so jugendlich unreifes Werk dem anspruchsvollen Berlin zu präsentieren? Mit der übereilten Berliner Aufführung wurde weder dem Komponisten ein Dienst geleistet, noch hat das Theater davon einen Nutzen gehabt; allseitige Verärgerung war das einzige Ergebnis. Der Librettist *Arthur Zweininger* erzählt in oftmals recht rohen Versen und Knittelversen die Vorgeschichte der Entdeckung Amerikas, Kolumbus' Kampf um Finanzierung seiner Expedition, nicht jedoch im Sinne eines seriösen Dramas, sondern wohl mit Spekulation auf den Zeitgeschmack, in parodistischer, grotesker Umbiegung. Es kommt dabei eine karikierende Operette heraus. Die dazu passende Musik zu schreiben, genügte offenbar dem Ehrgeiz des jugendlichen Komponisten nicht, und so kam er zu einem Gemisch von großer Oper und Operette. Was der Foxtrott und der Jazz mit Kolumbus zu tun haben, ist schwer ergründlich, das ganze Opus ist jedoch auf diesen 1930 populären Tanzrhythmen aufgebaut, der Modernität zuliebe, und dem gleichen löblichen Zwecke dient auch der mit Fleiß verwendete karikierendeTon. An dem stilistischen Zwiespalt zwischen Oper und Operette würde das Werk künstlerisch Schiffbruch leiden, auch wenn die Musik viel besser wäre, als sie tatsächlich ist. Man kann die Partitur als Talentprobe eines sehr jugendlichen Komponisten werten, kann seiner Geschicklichkeit des Satzes und der Orchesterbehandlung, seine Fixigkeit im Ergreifen und Verlassen der verschiedenartigsten Empfindungs- und Klangkomplexe anerkennen. Persönlichkeitswerte jedoch, oder technisch neue Ausblicke sind nicht ersichtlich. Man kann Erwin Dressel nur wünschen, daß er das naturgemäße Wachstum seiner ungewöhnlichen Naturanlage nicht ruiniere durch die skrupellose Jagd nach dem sensationellen Erfolg, die künstlerisch immer vom Übel ist, bei einem so jugendlichen, auf Jahre hinaus noch werdenden Musiker jedoch doppelt gefährlich nicht nur sich auswirken kann, sondern mit ziemlicher Sicherheit sich auswirken muß. Die Aufführung unter der Regie *Dr. Kurt Singers* suchte mit Künsten der szenischen Ausstattung die künstlerischen Schwächen zu verdecken. Das ärmliche Stückchen wird zur großen Oper künstlich aufgeblasen, mit einem Überschwall an Szenerie, Ausstattung, technischen Kniffen. Doch bleibt alle Mühe vergebens. *Paul Breisach* tut am Dirigentenpult sein Möglichstes und dies ist nicht wenig. Unter den Sängern ragt der vollklingende Tenor *Johann Drath* als Kolumbus hervor. Im übrigen ist fast das gesamte Personal in einer Unmenge größerer oder kleinerer Rollen beschäftigt. *Vargos* farbige und bildhafte Bühnendekorationen verdienen Anerkennung, wennschon sie einem falschen Zweck dienen.
*Gustave Charpentiers »Louise«*, in Paris viele hunderte Mal gegeben und populär, ist in Berlin so gut wie unbekannt. Es war daher erwünscht, dies Werk, das vor einem Vierteljahrhundert die Gemüter erregt hatte, nun einmal aus der Distanz auf sich wirken zu lassen. »Louise« hat dabei nicht schlecht abgeschnitten. Man wird wohl kaum so weit gehen können, diesen »musikalischen Roman« als ein vollgültiges Meisterwerk ohne Fehl

und Tadel zu bezeichnen. Die melodische Erfindung quillt nicht gerade wie ein unerschöpflicher Bronnen, Wagner und Massenet reichen sich des öfteren in dieser Partitur die Hand zu absonderlicher Brüderschaft, das ganze sinfonische Gefüge ist nicht über jeden Angriff erhaben. Diese und ähnliche Schwächen können jedoch die außerordentliche Wirksamkeit des Ganzen keineswegs gefährden. Die Herzlichkeit, Wärme, Menschlichkeit dieser Musik ist so groß, allgemeingültig und überzeugend, daß man wohl sagen darf, hier ist jene Volksoper, die wir seit Humperdincks »Hänsel und Gretel« in Deutschland immer gesucht, aber nie gefunden haben. Doppelt ersichtlich wird die grundmusikalische, seelisch fundierte Einstellung dieser Musik, wenn man sie neben den mehr oder weniger effektvoll aufgeputzten Kitsch unserer modischen Grotesk-Parodien stellt, die uns seit Jahr und Tag anöden und sich jetzt immer deutlicher als Irrweg herausstellen. Kein Wunder, daß bei dieser unproblematischen, unexperimentellen, unparodistischen, gefühlsbeseelten Musik die Hörer auftauten und ihr einen spontanen, herzlichen und echten Willkommensgruß boten. Mit einem Wort: »Louise« hatte in Berlin einen Bombenerfolg, an dem auch die ganz vorzügliche Aufführung in der *Kroll-Oper* ihren starken Anteil hat. Man hatte sich diesmal völlig auf den Boden des Werkes gestellt, alle gewaltsamen Modernisierungsexperimente in Bühnenbild und Kostüm vermieden, und siehe da, es gefiel allen, sowohl dem unbefangenen Publikum, wie auch den Musikern, und sogar die ganz radikal Modernen werden sich dem starken Eindruck dieser Oper kaum entziehen können. Die *Kroll-Oper* zeigte, was sie wirklich kann, von der allerbesten Seite. *Zemlinsky* dirigierte meisterhaft. *Theo Ottos* Bilder gaben den Pariserischen Rahmen in reizvoller und stimmungsvoller Weise. *Hans Fidesser* gibt in Erscheinung und Gesang eine nahezu vollendete und sehr charmante Darstellung des verliebten Jünglings Lucien, *Käte Heidersbach* findet für Louise im Mimischen überzeugende und ergreifende Züge, während man sich im Gesanglichen noch etwas mehr weiche Schönheit wünschte. Den Vater gab der hier kaum bekannte *Matthieu Ahlersheimer* sehr echt und eindringlich, die Mutter erhielt von *Marie Schulz-Dornburg* scharf charakterisierende Züge. Überraschend gut waren auch in Gesang, Ensemble, Spiel die schwierigen Massenszenen, wobei auch *Labans* Tanzeinlagen sehr vergnüglich und angenehm wirkten. Aus der Menge der Nebenrollen können nur einige besonders erfreulich auffallende Namen genannt werden, wie *Alfred Bartolitius'* Narrenkönig, aus der sehr lebendigen und amüsanten Nähszene im Atelier *Irene Eisinger*, die schön singende *Hertha Faust*, *Anna Lipin*, *Else Ruzicka*, *Cäcilie Reich* usw.

In aller Kürze schließlich sei der Neuinszenierung von *Humperdincks* reizendem und unverwüstlichem *»Hänsel und Gretel«* gedacht, als weihnachtliche Gabe von der *Städtischen Oper* dargeboten. *Otto Krauß'* neue Bühnenbilder sind wirklich bunte Bilder von echt märchenhaftem Wesen. Die Aufführung wurde von *Robert F. Denzler* mit liebevoller Dirigentenhand sorgsam betreut. *Ruth Berglund* und *Marguerite Perras* taten sich in den Titelrollen erfreulich hervor. *Gerhard Hüsch* und *Luise Mark-Lüders* gaben das Elternpaar, *Henriette Gottlieb* die Hexe mit drastischer Charakteristik. In den kleinen Rollen des Sandmanns und Taumanns bewährten sich *Elise von Catopol* und *Inge Petersen.* — Das abendliche Programm wurde zur Freude der Scharen von Kindern ergänzt durch die altbewährte *»Puppenfee«* von *Josef Bayer*, in einer sehr unterhaltsamen, zeitgemäßen szenischen Aufmachung. Das gesamte Tanzpersonal unter *Lizzie Maudriks* geschickter Leitung betätigte sich hier mit Glück. *Ludwig Preiß* dirigierte gewandt.

*Hugo Leichtentritt*

## KONZERTE

Im dritten *Klemperer*-Konzert spielte *Hindemith* seine neue »Konzertmusik für Solobratsche und größeres Kammerorchester«. Sie ist Darius und Madeleine Milhaud gewidmet, ist vorwiegend Spiel- oder Bewegungsmusik, nicht wie bei Strawinskij im Sinne des Tanzes, sondern als absolute Freude am Rhythmischen, am Kontrarhythmischen. Dabei liegt der Schwerpunkt nicht in der Vielfältigkeit der Rhythmen, sondern in ihrer Abwandlung im Gegeneinander von Orchester und Soloinstrument, gleichsam in einer thematischen Durchführung einzelner rhythmischer Typen, wodurch jeder einzelne Satz sein scharfes, spielerisch durchaus nicht leicht durchzuführendes Profil erhält. Die Virtuosität, die vom Solisten wie vom Orchester verlangt wird, liegt weniger, wie bei den Romantikern, in der Fingerfertigkeit, sondern

in der exakten Ausführung eines rhythmischen In- und Gegeneinanders, besonders synkopischer Bindungen und Schwerpunktsverschiebungen, überhaupt in einer bisher noch nicht verlangten, erst von der Jazzmusik eingeführten Feinfühligkeit des rhythmischen Ablaufs. Daß bei einer solchen rhythmischen Auflockerung des melodischen Zuges dieser fortwährend Gefahr läuft, die große Linie einzubüßen, zumal Solist und Orchester gerade darin bis auf letzte Feinheiten voneinander abhängig sind, das bewies die stürmisch aufs Ganze gehende Aufführung Klemperers ebenso deutlich, wie die das einzelne besser beachtende Aufführung Furtwänglers, die vor etwa dreiviertel Jahren stattfand.

Unter den zahlreichen Totensonntag-Konzerten war das von *Furtwängler* dirigierte das bemerkenswerteste, eine Sonderveranstaltung der *Philharmoniker* und des *Bruno Kittel-Chores*, die Furtwängler Gelegenheit gab, neben einer ergreifend schönen Darstellung des Mozart-Requiems die *Erstaufführung* von *Pfitzners* »*Das dunkle Reich*« herauszubringen. Es ist ein Chorwerk mit Orchester, Orgel, Sopran- und Baritonsolo, zur Ehrung der Toten vom Gegenwartsdenken aus: Überwindung der Todesangst durch eine kraftvoll überlegene Auffassung des Lebens. »Doch soll ich sterben, muß es Morgen sein.« Aus dem absichtlich profillosen, chromatisch gleitenden Melos des Eingangs- und Schlußchores, der musikalisch gelungensten Vorstellung vom dunklen Reich, steigen als Kontraste der Chor der Lebenden mit dem »Schnitterlied«, das Orchesterstück »Tanz des Lebens«, der schöne »Chorspruch«, der hart und packend deklamierte »Gretchen vor der Mater dolorosa« auf, mit vielen schönen Einzelheiten darin. Aber diese Stücke machen sich, schon aus der verschiedenen Eigenart der Texte heraus (C. F. Meyer, Michelango, Goethe, Dehmel) zu selbständig, stehen nicht in der gemeinsam umhüllenden Atmosphäre des »dunklen Reiches«, des Anfangs- und Schlußchores. Immerhin ist interessant zu hören, wie Pfitzner, durch die Idee getrieben, ganz selbstverständlich auf die Ausdrucksmittel der Moderne kommt. Die Aufführung hatte die Schwierigkeiten in den Solopartien, *Mia Peltenburg* und *Hermann Schey*, und vor allem in den Chören offenbar unterschätzt, so daß ein möglichster Zusammenschluß des an sich zwiespältigen Werkes trotz Furtwänglers großer Kunst nicht zustande kam.

Auch das vierte Konzert dieses gefeierten Dirigenten brachte eine *Erstaufführung*, das »*Konzert für zwei Violinen mit Orchester*« *von Karl Marx*. Eine Arbeit aus der Zeit der Abhängigkeiten, ein Opus 5, doch mit den Anzeichen des werdenden Könners. Am meisten imponiert das jugendliche Drauflosstürmen, das sich im einzelnen Satz fast als einheitlich geschlossener Musikwille manifestiert, wenn auch nach berühmten Vorbildern. Jedenfalls bei weitem geschlossener als das spätere, persönlichere Bratschenkonzert, das unlängst der Geiger Premyslav unter Scherchen im Berliner Senderaum machte. *Henry Holst* und *Simon Goldberg*, die beiden Konzertmeister der Philharmoniker, spielten die Solopartien mit großem Interesse und mit virtuosem Können. Auch Furtwängler fühlte sich dem Werk innerlich stark verpflichtet und gab ihm Gewicht und Gesicht, wo es nur anging.

Das zweite Konzert *Bruno Walters* war ein Abend des reinen, abwechslungsreichen Genusses; nichts Neues unterbrach die Freude am sicheren Besitz, an Beethovens Pastorale, im Wie fast ebenso wundervoll wie im Was, an Mussorgskijs »Bilder einer Ausstellung« in der Instrumentierung von Ravel, das Wie fast interessanter als das Was. *Sigrid Onegin* sang Mahlers Lieder eines fahrenden Gesellen, stimmlich und inhaltlich ebenfalls ein Genuß. Im dritten Konzert wies Bruno Walter dem russischen Romantiker *Rachmaninoff* im Programm den Platz zwischen Mendelssohn und Berlioz an. Nach der Ouvertüre zum Sommernachtstraum spielte Rachmaninoff sein neues Klavierkonzert, das vierte, eigenhändig, also authentisch ohne Zweifel. Es ist kein Treffer, kein Aufschwung zur Höhe des zweiten nach dem produktiv decrescendierenden Dritten. Es ist ein Klavierkonzert, das im ersten und letzten Satz mehrmals vor dem Nichts steht, dem es nur mit Mühe gelingt, zusammenstoppelnd die anspruchsvolle Form zu füllen. Selbst der glänzende Pianist, der noch ein paar Tage vorher als Schumann- und Chopinspieler in einem eigenen Konzert stürmisch gefeiert wurde, mußte als Darsteller seines letzten Werkes versagen. Die große Leistung des Abends war eine Dirigentenleistung: Bruno Walters Darstellung der schwierigen Symphonie phantastique von Berlioz.

Endlich hat auch *Erich Kleiber* seine Sinfoniekonzerte begonnen, und zwar mit seiner wirkungssichersten Spezialität: mit kleinen Mozartkostbarkeiten, aufmerksame Liebesgaben an sein Stammpublikum, die Freundschaft

zu erhalten, oder auch den Opfermut für weniger harmlose Programmnummern, wie die darauffolgende Komposition von *Alban Berg*, zu stärken. Der Wozzeck-Komponist muß ein umgänglicher Mensch sein, weil ihn Baudelaires beredter Hymnus an den Wein zu dieser schönen Musik begeistern konnte. Schade nur, daß er diese weinselige Komposition, darin er in der Solostimme wie im Orchester so seltsam ausschwingende Wendungen für geläufige Stimmungen findet, als Arie bezeichnet. Diese Arie »Der Wein«, von *Ruzena Herrlinger* temperamentvoll gesungen, ist auch nach Kleibers Darstellung der farbenprächtigen Orchestrierung nichts anderes als ein Dank an die einsichtige Gottheit für den Freudenspender.

Auch das *Funkorchester* unter *Bruno Seidler-Winkler* hatte zwei neue Sachen auf dem Programm: die *Uraufführung der Symphonie lyrique von Nabokoff*, eine Musik, die in ihren lyrischen Ergüssen schnell zur aufpulvernden Blechmusik greift, um Haltung vorzutäuschen, und das durch und durch ehrliche und charaktervolle *Klavierkonzert* von *Toch*, Opus 38, dessen Solopart vom Komponisten gespielt wurde. Das Auffallendste an diesem Werk, das eine genauere Würdigung verdiente, ist das ungeheure Ausmaß der Dynamik, vor allem die unglaubliche und doch überzeugend gemachte Konzentration dieser Dynamik. Eine Ekstase, wie man sie nur bei Neuromantikern zu finden gewohnt ist, wird Antrieb zu einer durchaus organischen Verdichtung des Ausdrucks, die vom Soloinstrument ausgeht, auf das Orchester überspringt, in dessen Steigerung sich dann das Klavier selbstverständlich verliert. Der Finalsatz, ein Rondo, führt mit Humor eine hanebüchene Stimmung im Maschinenrhythmus durch, im ganzen ein eigenartiges, selbstbewußtes Werk. — Das *dritte Michael Taube-Konzert* hatte als Hauptstück Milhauds Konzert für Bratsche und 15 Soloinstrumente auf dem Programm stehen, Hindemith als Solist. Leider erwischte ich nur die letzten Takte davon. — Wer sich zu solcher Musik nicht durchzuhören vermag, wer die Gegenwartsprobleme in den letzten Beethovenquartetten aufgeworfen und gelöst empfindet, der geht zu dem *Buschquartett*, dessen erster und zweiter Konzertabend wieder außerordentlich stark besucht war. Leichte, kostbare Versenkung in Klassik und Romantik, durch das Medium *Adolf Busch* und seinen auf ihn abgestimmten kleinen Kreis, der durch den Eintritt *Hermann Buschs*, eines Bruders des Primgeigers, an Stelle des Cellisten Grümmer, eine noch auszugleichende Änderung erfahren hat.

Drei bereits recht bekannte und in ihrer Eigenart bestimmt umrissene Pianisten wären noch zu erwähnen: zuerst *Rudolf Serkin*, der die posthume A-dur-Sonate Schuberts in ganz selten zu hörender Schönheit des Ausdrucks spielte; dann *Bruno Eisner*, von dem ich die glänzend interpretierten »Fünf Kontraste« von Lopatnikoff hörte, und endlich *Josef Pembaur*, der u. a. Brahms' f-moll-Sonate spielte und der sich in seiner starken Musikalität noch immer am liebsten in den Extremen der Dynamik aufhält.

*Otto Steinhagen*

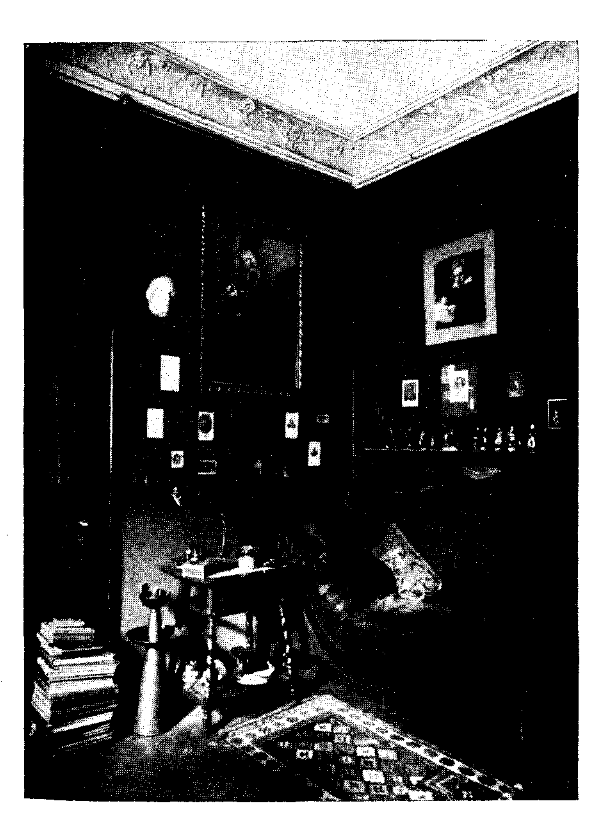
*Orchesterkonzerte*

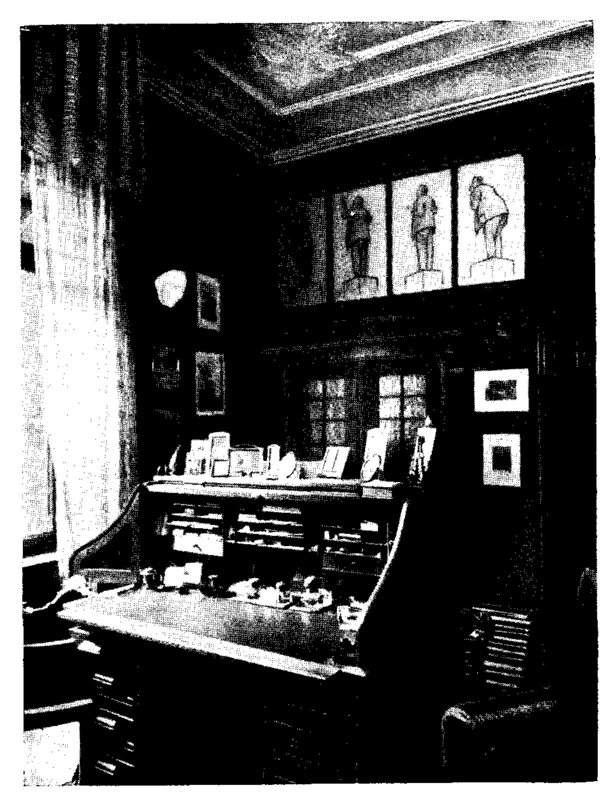
Im zweiten Konzert der Gesellschaft der Musikfreunde führte Dr. *Unger* mit den Philharmonikern die sinfonische Dichtung »Amerika« von Ernest *Bloch* erstmalig auf. Sie ist drüben preisgekrönt worden, und sie bedeutet sowas wie eine musikalische Versinnbildlichung der Entwicklung Amerikas: vom Indianerland zum Schauplatz der Bürgerkriege und zum vielstrebigen Weltstaat von heute. Bloch, stilistisch zur Ära Strauß gehörend, wendet die illustrative, klangmalerische Methode an, dabei elegische Stimmungen der indianischen Melodien und der Negerweisen mit den Kampfmotiven der weißen Eroberer kombinierend und kontrastierend. Es ist effektvolle Programmmusik, deren Unzulänglichkeit erst im letzten Satz, in der künstlerischen Deutung des gegenwärtigen Amerika, schärfer zutage tritt. Hier versagt die orchestral glänzende Induktion; hier hätte nur der deduktiv bestimmende, geniale Einfall den Vorwurf erfüllen können. So blieb der Eindruck des Werkes für den Musiker zwiespältig. Der gefeierte Solist des Abends, Moriz *Rosenthal*, spielte in einer erstaunlich konzentrierten und künstlerisch fein gestuften Wiedergabe das e-moll-Konzert von Chopin.

Großkonzerte in der Bußtagswoche. Das von *Huberman* mit Begleitung des Philharmonischen Orchesters unter Prüwer, mit Violinkonzerten von Bach, Mozart und Beethoven, ist nur kurz zu erwähnen. In der Neuen Synagoge führte Alexander *Weinbaum* mit Berliner Synagogenchören, dem Sinfonieorchester und einigen Opernkräften in den Solopartien (T. de Garmo, A. Lipin, C. A.



LICHTBILD 1913, AUFGENOMMEN VON THEO SCHAFGANS, BONN



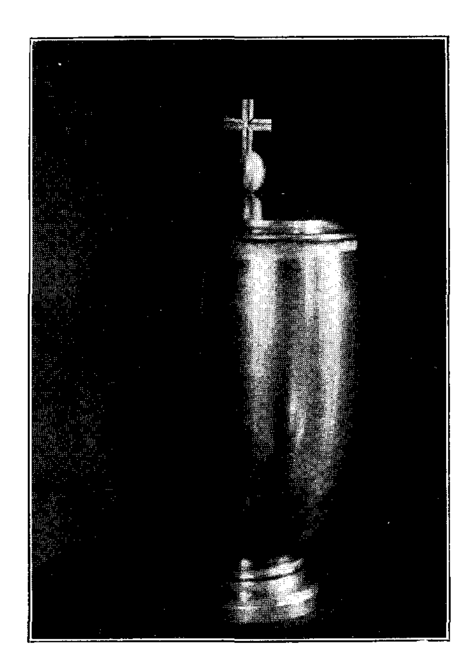


MAX REGERS ARBEITSZIMMER IN JENA, JETZT IM »REGER-ARCHIV« IN WEIMAR

(Aus »Elsa Reger: Mein Leben mit und für Max Reger«, Koehler & Amelang, Verlag, Leipzig)

MAX REGER AUF DEM TOTENBETT (1916). NACH EINER ZEICHNUNG VON MAX KLINGER

(Aus »Elsa Reger: Mein Leben mit und für Max Reger«, Koehler & Amelang, Verlag, Leipzig)



DIE VON JOSEF WEISZ GESCHAFFENE URNE MIT MAX REGERS ASCHE

Neumann, H. Jadlowker) den Händelschen »Judas Maccabäus« auf, eine im ganzen imponierende Leistung. Georg *Schumann* und der Chor der Singakademie hatten am Bußtag Bachs Hohe Messe (Ravoth, Ellger, Walter, Jölli) und am Totensonntag das Brahmssche Requiem und ein Chorwerk »Dem Verklärten« (Schiller) op. 21 von *Schillings* aufs Programm gesetzt. Es waren Darbietungen von Format, in erster Linie natürlich der Erbauung gewidmet. Daß man dabei einen älteren, wenn auch noch etwas im Wagner-Geleise fahrenden Schillings zu hören bekam und im Baritonsolo H. *Scheys* kultivierten Vortrag genießen konnte, wurde dankbar bemerkt.

*Kammermusik und Solostreicher*

Die Fr. E. *Koch*-Gemeinde ehrte das Andenken des verstorbenen Berliner Meisters durch ein Abendprogramm mit Werken Kochs. Ich kam dazu, wie Stefan *Frenkel* und Julius *Dahlke* die Violinsonate op. 47 spielten, mit dem durchaus konzertant gehaltenen und inhaltlich beachtenswerten Stück die Hörer sichtlich zu fesseln wußten, wie dann der Kammerchor »Caecilia« unter Leitung von Pius *Kalt* ein paar Kochsche Motetten aus op. 34 ausgeglichen vortrug. Wahrscheinlich werden die a cappella-Chöre Kochs am längsten im Repertoire bleiben, weil in ihnen strenge Vokalpolyphonie in einer bei Nachromantikern seltenen Reinheit zur Geltung kommt.

Am Trio-Abend von *Meinhardt-Petschnikoff-Liebermann* gab es zu Anfang das Trio op. 5 von Emil Bohnke; es folgten Graener, Catoire und Gál. Diese im Zusammenspiel versierte Vereinigung kennt also noch Achtung vor dem neuzeitlichen Schaffen, obwohl sie sich dabei nicht gerade mit Problematik beschwert hat. Der von Brahms und Reger kommende Bohnke interessierte durch schöne Gedanken im langsamen und durch frischen Spielfluß im letzten Satz. — Der Sonaten-Abend von Nicolas *Lambinon* und Kurt *Schubert* brachte zwei neue Violinsonaten zu Gehör. Die von Fr. W. *Lothar* op. 49 erwies sich als solide Arbeit im Stil der Münchener Schule. Günther *Raphaels* G-dur-Sonate verriet das größere Talent, namentlich im Variationensatz viel schöpferische Phantasie, die sich allerdings durch eine akademisch glatte Sprache etwas den Weg zur wirklichen Eigenart wegnivellieren wird.

Vier Violin-Veranstaltungen. Bei Diez *Weismann* entgingen mir leider Bach und Händel. Aber das anspruchsvolle Dvorak-Konzert genügte, um festzustellen, daß dieser junge Geiger durch natürliche Violinbegabung und sicheres, intelligentes Musikgefühl berufen ist, einmal Klasse zu werden. Auch Edmund *Metzeltin* besitzt nicht gewöhnliche Anlagen und schon eine konzertreife Sicherheit. Jedoch muß man nun bald eine zunehmende Vertiefung, d. h. Vergeistigung des Spiels von ihm erwarten. Denn die Instinktstufe ist Gebundenheit und noch keine rechte künstlerische Freigestaltung. In Walter *Edelstein* lernte man einen tüchtigen Geiger kennen, der Bach (Sonate e-moll) sehr anständig ausführte, technisch zuverlässig schien, aber weiter nichts Faszinierendes an sich hatte. Die Flesch-Schülerin Anja *Ignatius* errang durch ihr fortgeschrittenes Können und die Fähigkeit, musikalisch zu gliedern, einen ermunternden Ersterfolg.

Die drei zu nennenden Cellisten haben das Gemeinsame, mehr Kammermusiker als virtuose Solospieler zu sein. Sehr fein im Ton und gepflegt im Geschmack die Kunst von Ewel *Stegman*. Wärme der Intimität geht von ihm aus. Ähnliches wird man bald von dem jungen Enrico *Mainardi*, einem Spieler von delikatem Fingerspitzengefühl, sagen können, wenn er ganz künstlerisch ausgereift ist. Mit Stefan *Auber* kam ein neuer Name aufs Podium; aber schon nach der ersten Sonate (D. Gabrielli) war man darüber klar, es mit einem guten Spieler und einem ernstzunehmenden Musiker zu tun zu haben.

*Pianisten-Reigen*

Wilhelm *Kempff* hatte seinen besetzten Saal und eine begeisterte Gemeinde. Ein verdienter Erfolg, denn Kempff ist ein Spieler ersten Ranges und ein ebenso glänzender Musikant. Der es sich erlauben konnte, nach der Pause den Klavierstuhl mit der Orgelbank zu vertauschen und dort gleichfalls überlegen Bach zu spielen. Allerdings einen stark romantisierten Bach, der dem Durchschnittshörer natürlich besser zusagte, als ein objektiv m Sinne absoluter Musik gezeichneter Bach. So spielt ihn in seinen besten Momenten Alexander *Borowskij:* virtuos im Gelauf und kristallklar in der Form. Schade, daß der Konzertgeber nach dem glänzenden Auftakt einiger Präludien und Fugen aus dem »Wohltemperierten Klavier« dann Haydns D-dur-Sonate so lieblos herunterfegte! Rudolf *Serkin* steht heute unbestritten schon als bedeutender

Pianist im Ansehen da. Seine technische Verve, seine Stilsicherheit bei Werken verschiedenster Epochen überraschen immer wieder. Die Glanzleistung letzthin waren die Händel-Variationen von Brahms. Wenn James *Simon* auch keine hinreißende Wirkungen erzielt, so folgt das musikverständige Publikum seinen klavieristisch gepflegten, künstlerisch fein ausbalancierten Vorträgen stets mit regem Interesse.

Nach langer Zeit bekam man wieder Alfred *Hoehn* in Berlin zu hören. War er nicht einmal Träger des Rubinstein-Preises? Wäre er nicht vorwiegend Virtuose (der aus einem blendend sicheren Tastengefühl spielt), würde man seine Leistungen wohl allgemeiner anerkennen. An seinem Abend wußte er nicht nur Miniaturen von Couperin im entzückend leichten Fingerspiel hinzuperlen, sondern auch die Beethovensonate op. 110 groß im Wurf aufzubauen. Zu den Virtuosennaturen mit musikalischem Verantwortungsgefühl muß man noch den jungen Ungarn Ludwig *Kentner* zählen. Er hat mit seinem klaren Bach und einem feingliedrigen Mozart wieder mit Ehren bestanden. Léon *Eustratiou* passierte mit anständigen Leistungen die Schranke der Berliner Kritik. Der junge Gerhard *Willner* muß bald daran denken, seine schönen Anlagen zu disziplinieren und ganz dem Werk unterzuordnen. Denn seine Bewährungsfrist läuft schnell mit den Jünglingsjahren ab.

Unter den Pianistinnen des letzten Monats stand Käthe *Heinemann* obenan (Bach, Brahms, Chopin). Aller Ehren wert, wie sie ihr früher gutbürgerliches Können in strenge künstlerische Zucht genommen und durch harte Arbeit auf ein höheres Plateau erhoben hat. Auch die immer ernst strebende Gisela *Springer* ist mit ihrem Klavierabend respektvoll zu nennen. Desgleichen die hochbegabte, mit musikalischem Spürsinn spielende Eunice *Norton*.

*Lieder-Abende*

Die Wiener Opernsängerin Elisabeth *Schumann* sang erstmalig, von ihrem Gatten Carl Alwin am Flügel assistiert, eine Gruppe aus Ernst Kreneks »Reisebuch aus den österreichischen Alpen«. (Man hörte den ganzen Zyklus hier schon einmal in einer Privatveranstaltung bei Artur Schnabel.) Es sind Gesänge von rückläufiger Tendenz für Krenek, der damit sich einem epigonalen, nachromantischen Stil verschreibt. Die stimmliche Leistung der Künstlerin war ersten Ranges. Einen ähnlich starken Erfolg erzielte die Altistin Eva *Liebenberg* als Sängerin. Ihr prachtvolles Organ steht heute auf dem Höhepunkt des sinnlichen Wohlklanges, der technischen Disziplinierung. Sie wußte u. a. den »Liedern und Tänzen des Todes« von Mussorgskij im charakteristischen Vortrag sehr gerecht zu werden. Der helle Sopran von Miette *Muthesius* erklang in leichter Tonführung und geschmackvoll stilisierter Ausführung wieder besonders wirkungsvoll in ausländischen Idiomen, in hebridischen, griechischen und spanischen Volksliedern. Ein Programm mit Liedern von Justus Hermann *Wetzel*, der bewußt und mit feinsinniger Anpassungsfähigkeit die ältere, reine Vokallinie pflegt, hatten Friedel *Schuster* und Bruno *Kosubek* zur Darbietung angesetzt und damit für den begleitenden Komponisten warmen Beifall ersungen. Stimmlich waren beide den Anforderungen ziemlich gut gewachsen. Im zweiten »Simultan-Konzert« Herbert *Lilienthals* erwischte ich akzeptable Vorträge von Martel *Hirth*, Hildegard *Köberle* und Toni *Pohl*. Bis auf kleine, vereinzelte Kehldrucktrübungen im Forte der Hochlage erwiesen sich die drei Sopran-Anwärterinnen als brauchbar geschulter, stimmlicher Nachwuchs.

Noch ein paar Sänger zum Schluß. Der Russe D. *Smirnoff* hielt es für angebracht, den Konzertanfang eine halbe Stunde hinauszuschieben, so daß bei präzis eingeteilter Zeit keine Gelegenheit mehr blieb zur Prüfung seiner Tenorleistung. Mit bemerkbarem Resultat debütierte der junge Tenorist Walter *Praetorius*. Er dürfte mit seinen guten Anlagen eine Zukunft haben, wenn es ihm gelingt, sein Singen innerlich beteiligter, künstlerisch vertiefter zu gestalten. Oskar *Jöllis* gepflegte Gesangskunst ist bekannt. Er hatte außer Schubert, den ich hörte, noch Franz Schreker und Lieder von Karl Wiener angesagt. Bei Eiler *Schiöler* lernte man eine hübsche, lyrisch geartete Baritonstimme mittleren Volumens kennen, die namentlich in skandinavischen Sachen von Sibelius, Svendsen und V. Sjöberg ihr Bestes hergab.

*Karl Westermeyer*

## OPER

FRANKFURT a. M.: Es fällt schwer, gegen eine Neuinszenierung prinzipielle Bedenken anzumelden, auf die ersichtlich soviel ernste Mühe verwandt ward wie auf den »*Barbier*«. Aber die Mängel der Aufführung sind zu

symptomatisch für die Opernsituation insgesamt, als daß sie verdeckt bleiben könnten. Sie ist ein charakteristischer Versuch von der Art, ein älteres Werk, in dessen Wirksamkeit man kein rechtes Vertrauen mehr hat, von der Szene her zu »erneuen«. Solche Erneuerungen aber sind fragwürdig, solange sie nicht ins Zentrum des Werkes eindringen und es radikal zu verändern wagen. Sie bleiben notwendig kunstgewerbliche Verkleidungen eines Opernkörpers, der in seiner Urgestalt die Verkleidung in jeder Sekunde Lügen straft. Das Kunstgewerbe mag legitim sein, solange es sich an Gegenständen betätigt, die selber der kunstgewerblichen Sphäre zugehören. Bei einem Meisterstück wie dem »Barbier«, der, als paradoxe Mitte zwischen Mozart und Offenbach, in rätselhaft tiefer Schrift Rokoko und Biedermeier, Feudalismus und Bürgertum nach dem Sieg der Bürgerklasse versöhnt, sollte der kunstgewerbliche Drang halt machen. Er führt sich hier selbst ad absurdum durch eine *Überregie,* die von der Musik ablenkt, ohne an Stelle ihrer — wahrhaft unverbrauchten — Substanz eine aktuellere zu setzen. Man braucht dem Regisseur *Scheel* weder die technische Fähigkeit noch die Fülle an Einfällen zu bestreiten. Ideen wie die: die Wohnung sich um die Menschen wie um ihre Achse drehen zu lassen, oder den Basilio als Hynotiseur einzuführen, haben Reiz. Aber sie kommen nicht aus der Substanz des Werkes; auch nicht aus der transparenten; da doch eigentlich die Menschen darin sich weit eher um die Wohnung drehen als umgekehrt; da der Basilio, ein barocker Intrigant, gerade psychologischen Begriffen am schlechtesten sich einfügt. Wollte man die Aktualität der Vorgänge aufspüren, man müßte sich an Beaumarchais halten — niemals ist sie im leeren Maskenspiel gelegen. Das Ganze wäre nicht zu belasten, verhinderte nicht die Überregie eine wirkliche Durchformung des Musikalischen, das gerade im Barbier der fortgeschrittensten Interpretation Aufgaben genug stellt und die Zentren der Aktualität in sich bewahrt. Trotz der guten Kenntnis des auswendig dirigierenden Herrn *Seidelmann* erhob sich von den Solisten gesanglich diesmal keiner über provinzielles Niveau, und der in Wahrheit provinzielle Charakter der Regie-Moderne aus zweiter Hand trat damit erst recht hervor. Auch eine so graziöse Darstellerin wie Fräulein *Ebers* dürfte sich einmal ernstlich ihrer Koloratur annehmen. Ich fürchte nicht, als Reaktionär gescholten zu werden, wenn ich an den Falstaff *Toscaninis* erinnere, dessen erregende musikalische Neuanschauung sich in den konventionellsten Dekorationen zutrug, die den Vorzug hatten, weniger bemerkt zu werden, als wenn sie gar nicht existierten, und damit das Interesse auf die Hauptsache konzentrierten. Das sollte doch zu denken geben. — Als Novität kam *Verdis »Simone Boccanegra«* heraus, spät bearbeitetes Frühwerk mit einem politischen Text, der keiner ist, neu präsentiert von *Werfel.* Musikalisch mit der »Forza del destino« nicht zu vergleichen; nicht mehr von der naiven musikalischen Schlagkraft der Troubadourzeit erfüllt und noch nicht von der reifen Spiritualität der Aida; selten auch im melodischen Einfall bezwingend, aber doch eben ein Verdi, mit einigen erstaunlichen Ensemblesätzen. Das Ganze könnte als Bereicherung des Repertoires gelten, wäre nicht das Buch so verworren und dumm — mit einer Schlußenthüllung, die nichts enthüllt —, daß es selbst den bescheidensten Ansprüchen an eine sinnvolle Opernhandlung nicht genügen kann. Eben darum schien das infantile Opernpublikum seine helle Freude daran zu haben. Es dirigierte Herr *Lindemann* con brio; Regie führte diesmal *Turnau* persönlich mit guten Wirkungen; nur mit dem Bewegungschor als einer Synthese von Klassenkampf und rhythmischer Gymnastik vermochte ich mich immer noch nicht zu befreunden. Als Solisten standen Herr *Stern* und Frau *Ursuleac* im Zentrum; beide stimmlich und darstellerisch mit guten Mitteln, aber nicht einwandfrei in der Intonation. *Theodor Wiesengrund-Adorno*

HAMBURG: Seitdem *Egon Pollak* für vier Monate nach Chicago abdampfte und damit die Position eines »Ersten Kapellmeisters« unvertreten blieb, fehlt auch im Spielplane der frischere Zug der Anregung. Seit Bruno Walter — einziger diesjähriger Gast, um jene Vakanz scheinbar vergessen zu machen — die »Meistersinger« geleitet, war nur noch der gerade auf Reisen befindliche englische Kapellmeister *Thomas Beecham* eine mit Interesse und dem Objekt (»Rosenkavalier«) anerkenntlich verfolgte Dirigiergröße von Belang und Erfahrung. *Wilhelm Zinne*

HANNOVER: Mit vier Erstaufführungen hat in der angefangenen Spielzeit die *Städtische Oper* ein beträchtliches Stück Arbeit herausbringen können. Die Verdi-Renaissance erhielt in *Simone Boccanegra* einen wertvollen

Beitrag. Die Lebensfähigkeit der 75 Jahre alten Oper hat sich mit ihren prächtigen Ensembles unter *Arno Graus* musikalischer Leitung und *Bruno von Niessens* Regie, dazu *Joseph Correk*, *Karl Hauß* und *Emmy Sack* in den führenden Rollen, eine so großzügige Wiedergabe wie hier vorausgesetzt, aufs unzweifelhafteste bestätigt. Die zweite Neuheit: *Ernst Kreneks* »*Leben des Orest*«, im Stil der großen Oper gehalten, besitzt groß geschaute musikalische Bilder, besonders wirksam in den drei ersten Akten; die beiden letzten flauen bedenklich ab. Die fesselnden Momente der Oper brachten der musikalische Nachschöpfer *Rudolf Krasselt*, der Meister der Szene *Hans Winckelmann* und ein künstlerisch gerichtetes Ensemble, voran *Karl Giebel* und *Adolf Lussmann*, bestens heraus. — Die weiteren Neuheiten dieser letzten Zeit: *Dohnanyis* amüsant persiflierende Oper »*Der Tenor*« und *Offenbachs* vergnügliche, musikalisch höchst anziehende komische Oper »*Robinsonade*« in der Bearbeitung von *Georg Winkler* und *Erich Walther* schlugen gleichfalls gut ein.

*Albert Hartmann*

KÖLN: Seinen Neuinszenierungen der Meistersinger und des Tristan reihte Intendant Hofmüller die szenische Neugestaltung des Lohengrin an, mit der er auch schon in München hervorgetreten war. Er begreift das Werk, ohne ihm die romantische Illusion zu nehmen (Schwan und Taube werden immerhin der materiellen Erscheinung etwas entkleidet), im wesentlichen als Choroper, aus der musikdramatischen Entwicklung und Einheit der Wandlung. Er schafft in geweitetem Bühnenraum durch die Bewegung und Formung der Massen wechselvolle, aber durch sich selbst geschlossene Schauplätze. So wurde der erste Akt durch den handelnden und gesanglich hervorragend geschulten Chor im großen Zuge, wie ihn Wagner geschaffen, gesteigert. Der Kirchgang und der Streit vor dem Münster verstärkte noch die dramatische Brandung, die auch im letzten Akt kaum zurückflutete. Die gründliche musikalische Erneuerung war dem auch überlegen führenden Kapellmeister Fritz Zaun zu danken. Nicht ebenso befriedigten alle Solostimmen. Leider ist der mit vieler Mühe zu künstlerisch bedeutender Wirkung gebrachte »Wozzeck« von Alban Berg nach einigen Aufführungen schon wieder vom Spielplan verschwunden. *W. Jacobs*

KÖNIGSBERG: Im Spielplan der Oper berühren sich diesmal die Gegensätze. Wir erlebten zur Eröffnung im September Mozarts »Zauberflöte« in neuer Inszenierung; dann später *Puccinis* »Mädchen aus dem goldenen Westen«. Die Entstaubung des Werkes glückte nicht. Man sollte die Toten ruhen lassen. Als Erstaufführung folgte ferner im Beisein von Frau Winifred Wagner *Siegfried Wagners* »Herzog Wildfang«. Auch hier war man geneigt zu fragen: warum? Das von Unwahrscheinlichkeiten nicht genügend bereinigte Libretto steckt im Kostüm einer im ganzen durchaus epigonalen Musik, wobei ein paar sympathisch volkstümliche Stellen keineswegs übersehen wurden. Die Aufführung leitete *Manfred Gravina*, ein Verwandter des Hauses Wahnfried. Für die Szenenbilder war *Franz Stassen* verantwortlich. Und dann wieder ein Kontrast: ein Abend mit *Strawinskijs* »Geschichte vom Soldaten« und *Busonis* »Turandot«, beide in sorgfältigster Vorbereitung durch den Intendanten *Schüler* und Operndirektor *Ladwig*. *Otto Besch*

MÜNCHEN: Durch die Absetzung der neuen Weinberger-Oper, kurz vor ihrer geplanten Uraufführung, hat sich das Herausbringen der vorgesehenen Novitäten an der Staatsoper sehr verzögert. Indessen hat die Intendanz durch Neueinstudierung zweier alter Werke versucht, den etwas sterilen Spielplan vorläufig zu beleben. In einer sehr flotten Inszenierung mit reichlicher und geschickter Anwendung der Drehbühne im Nationaltheater kamen *Nicolais* liebenswürdige und lustige »Weiber von Windsor« heraus, szenisch von Kurt Barrée, musikalisch von Hans Knappertsbusch sorglich und humorvoll betreut. Der bedeutende Charakterdarsteller Paul Bender verstand es ohne die üblichen Clownerien als Falstaff die gravitätische Lächerlichkeit des gefoppten Lüstlings urkomisch wiederzugeben, aufs beste unterstützt von seinen beiden schelmischen Partnerinnen Elisabeth Feuge und Hedwig Fichtmüller. — Weniger glücklich war die Wiederaufnahme in den Spielplan von *Boieldieus* einst so erfolgreicher Oper »Die weiße Dame«. Bei allem Verständnis für die theatralisch reizvollen und teilweise pikanten Nichtigkeiten dieses Stückes kann doch heute nicht mehr übersehen werden, daß die spielerische Hohlheit dieser *opéra comique* nur durch eine wahrhaft virtuose gesangliche Leistung in den Hauptrollen wieder auszu-

gleichen wäre. Dafür aber waren bei der diesmaligen Besetzung die Voraussetzungen nicht gegeben. — Interesse erweckte hier ferner die Uraufführung der *Carol Rathausschen* Musik zu Döblins zersetzendem und tendenziösem Schauspiel »Die Ehe«, die in der Art der »Dreigroschenoper« meist Tanzformen zur Untermalung der Bühnengeschehnisse anwendet, ohne jedoch dabei dem Illustrieren ganz zu verfallen. Einige Stücke daraus, wie das düstere Arbeiterlied, sind von packender Wirkung. Das kammermusikalisch behandelte Orchester ist sehr durchsichtig gesetzt.

*Oscar von Pander*

WIEN: Die Direktion *Krauß*, die das vorige Spieljahr so verheißungsvoll zu Ende führte, scheint heuer weniger vom Glück begünstigt zu werden. Weinbergers »Schwanda« schlug bei weitem nicht in dem Maße ein, wie man es erwartet hatte, und an diesen halben Erfolg reiht sich nun mit der Neuinszenierung von »Hoffmanns Erzählungen« ein offenkundiger schwerer Mißerfolg an. Die Enttäuschung über diesen Opernabend war tief und allgemein und wirkte um so lähmender, als man sich vor Augen halten mußte, daß weder an materiellem Aufwand, noch an Mühe und Sorgfalt in der Arbeit gespart worden war. Außerordentliches war projektiert, geboten aber wurde nur Uninteressantes, bestenfalls Mittelmäßiges. Wahrscheinlich war schon die Grundeinstellung, mit der man an Offenbachs dämonisch durchwehte und genialisch durchpulste Oper herantrat, eine verfehlte. Beide, *Krauß* und *Wallerstein*, denen sich als Dritter im Bunde der gleichgesinnte *Oscar Strnad* zugesellte, haben viel zu viel gewissenhafte Arbeit geleistet. Sie winken dem Geist Offenbachs derart mit dem Zaunpfahl, setzen ihm derart ostentativ mit Beschwörungsformeln zu, daß jener Geist mit seinem prickelnden oder gespenstigen Zauber schleunigst das Weite sucht. Das, was auf der Bühne zu sehen und zu hören ist, — die dekorativen Prachtbauten und komfortablen Einrichtungen Oscar Strnads, die wohldisziplinierte Aktion unter Wallersteins Regie und die minutiöse, feinziselierte musikalische Ausarbeitung durch Krauß, der mit den Studentenchören im Vorspiel überraschende Präzisionseffekte erzielt, den Olympia-Akt vielleicht allzusehr aufs Miniaturhafte abstimmt, im Antonia-Akt dafür die hochdramatischen Temperaturen um ein paar Grade zu hoch steigen läßt, — darum also wirkt das alles wie das Abspulen eines toten und sinnlosen Aufführungsmechanismus. Unter dem Einfluß solcher mehr lähmenden als befeuernden Impulse sangen und spielten die Darsteller, die schon von Haus aus gewiß nicht als Idealbesetzung gelten dürften, noch um einiges unter ihrer Form. Insbesondere Frau *Angerer* (Antonia), die auffallend nervös und unsicher begann, mit schwankender, von Note zu Note um den richtigen Ansatz kämpfender Tongebung, Frau *Kern* (Olympia), die reizend aussah, in ihrer Kehle aber nicht gerade einen Präzisionsautomaten funktionieren ließ, und die durchaus unzulängliche Frau *Hadrabova* (Giulietta). Die männlichen Hauptrollen sind zwar doppelt, aber gleichfalls nicht ideal besetzt. Weder *Piccaver* noch *Pataky* stehen in wirklich künstlerischem Kontakt mit der Rolle des Hoffmann. In der figurenreichen Partie des diabolischen Dazwischentreters legt Herr *Rode* auf drastische, schauspielerische Werte, Herr *Schipper* mehr auf Stimmgewalt und sängerische Effekte das Hauptgewicht. Beide wirken schematisch wie die Gesamtheit dieser Aufführung, deren Unsegen und Langeweile so stark sind, daß sie damit auch auf das übrige Repertoire abzufärben scheint.

*Heinrich Kralik*

ZÜRICH: Die Zürcher Oper stand im Oktober und November im Zeichen tschechischen Opernschaffens. Auf die aus der letztjährigen Spielzeit herübergenommene schöne Inszenierung von *Janáceks* »Jenufa« folgte ein Versuch mit *Smetanas* tragischem »Dalibor«, der den Meister der »Verkauften Braut« auf wenig erquicklichen Wegen zeigt. Da die Aufführung zwar beachtenswerte Bühnenbilder (von Pirchan) aufwies, aber sonst nicht gerade unter einem sehr glücklichen Stern stand, begrüßte man um so lebhafter die von Hans Zimmermann mit dem Einsatz der besten Kräfte inszenierte und von Robert Kolisko musizierfreudig betreute Erstaufführung von *Weinbergers* fröhlichem »Schwanda«. Den vorläufigen Abschluß der Bemühungen um die tschechische Oper markierte eine Matinée des Theatervereins, in der Aloys Hába aus Prag in sympathischer Weise über ebendieses Thema improvisierte, und in der auch Proben aus weniger bekannten tschechischen Opernwerken dargeboten wurden. — Einen großen Erfolg errang sich auch die von Gian Bundi der deutschen Bühne zurückeroberte »Sizilianische Vesper« *Verdis*, die Max Conrad sehr lebendig herausbrachte.

*Willi Schuh*

## KONZERT

BRESLAU: Trotz der Notzeit sind die Konzertsäle gut besucht. Die Konzertdirektionen disponieren klug, sie arbeiten nur mit den besten zur Verfügung stehenden Kräften, und das Hauptkonzertinstitut, die Schlesische Philharmonie, serviert in seinen Aufführungen die beliebte Mischung von Altem und Neuem. Die beachtenswerteste Neuheit war eine Tripelfuge für großes Orchester von *Kurt von Wolfurt*, thematisch nicht immer originell, in Struktur, Durcharbeitung und Farbigkeit aber selbständig und von starkem Wirkungsgefühl. Inspirationslos, nur von technischer Mache getragen, sind die Variationen über ein schottisches Volkslied (vom treuen Jonie) *Günther Raphaels*, die *Georg Dohrn* durch Erfolge früherer Raphaelscher Werke, namentlich des Requiems, bestimmt, in Obhut nahm. Die sorgsam vorbereitete Wiedergabe reichte zu einem trostreichen Achtungserfolge aus. Dem Publikum der Volkssinfoniekonzerte bescherte *Hermann Behr* die Variationen über ein ungarisches Volkslied von *Eugen Zador*. Das einfache, aber temperamentvoll empfundene Werk fand Zustimmung. Während den Dirigenten der Sinfoniekonzerte Mittel zur Novitätenpflege bewilligt wurden (wenn auch nicht immer die ausreichenden Proben), muß sich die Breslauer Singakademie aus dem Archiv verpflegen. Wer neue Sachen hören will, fährt nach Polnisch-Oberschlesien, nach Kattowitz; so sieht es bereits um die Kulturpflege in dem auf Hilfe hoffenden und auf Versprechen bauenden deutschen Schlesien aus. Mit zwei begeisternden Aufführungen der IX. Sinfonie erzielte Dohrn volle Häuser. Weit schwächer wirkten die stilistisch anfechtbaren Wiedergaben einer Bachkantate und des Requiems von Mozart. — Die Breslauer Männerchöre machten den durchaus geglückten Versuch, ein Konzert ausschließlich mit Zeitkompositionen zu bestreiten. Der Veranstaltung lag ein Werbegedanke zugrunde: Werbung für das Schaffen der Gegenwart auf dem Gebiete der Männerchorkomposition; ein Beweis, daß man in Schlesien trotz allem noch aktiv denkt, fühlt und handelt. *Rudolf Bilke*

DORTMUND: Unsere *Sinfoniekonzerte* unter *Wilhelm Siebens* überlegener Führung mußten sich in der Hauptsache infolge der notwendigen Orchester-Reduzierung auf einen großen, gleichwohl gutbesuchten und erfolgreichen Beethoven-Zyklus beschränken, in dem neben tüchtigsten sinfonischen Darbietungen solistisch *Felix Berber*, der allzu früh verstorbene hervorragende Geiger, *Max Trapp* in seinem eigenen, kühnen und selbständigen Klavierkonzert *(Uraufführung)*, ferner die Pianisten *Alfred Höhn* und *Walter Rehberg* erfolgreich wirkten. Von *Neuheiten* hinterließ die »Kleine Sinfonie« von *Hans Wedig* als nicht eben konzentriert in Form und Ausdruck kein starkes Echo. In einem Chorkonzert des *Musikvereins* hatte, unter gleicher Leitung, »Wanderers Sturmlied« von *Strauß* und »Der Einsiedler« von *Reger* immerhin mehr inneren und auch äußeren Erfolg als Pfitzners Kantate für Chor und Soli »*Das dunkle Reich*«, obwohl es eindrucksvoll gelang (Solisten: *Mia Peltenburg* und *Hermann Schey)*. — Bedeutend und vielseitig war ein Liederabend der liebenswürdigen *Sigrid Onegin*, die man hier zum ersten Male hörte. *Theo Schäfer*

ESSEN: Die ersten Sinfonie-Konzerte unter *Fiedler* hielten sich auch in den Neuheiten im Gleise der in Essen traditionellen Gemäßigtheit. Von ihnen erregte das größte Interesse *Pfitzners* Kantate »Das dunkle Reich«. Wie viele Werke dieses Einsamen ist auch sie stärker vom literarischen als vom musikalischen Impuls bewegt, so daß die letzte Einheit der musikalischen Idee nicht ersichtlich ist. Besonders glücklich ist das Sopransolo, das alle Qualitäten einer zutiefst fundierten romantischen Kantilene aufweist, sehr überzeugend auch das Orgelsolo mit Chor, während gerade der Rahmenchor nicht immer auf dem Niveau bleibt, das man sich beim Lesen des Textes wünscht, und der »Tanz des Lebens« mehr gewollt als naturhaft sinnlich wirkt. Fiedler kam dem Werk mehr von der musikalischen als von der metaphysischen Seite, *Mia Peltenburg* sang das Sopransolo wahrhaft kongenial, während *Hermann Schey* etwas im Sentiment stecken blieb. *Hans Wedigs* »Kleine Sinfonie« ist eine talentvolle Arbeit. Aber Talent ist billig. Vorläufig schwankt Wedig noch zwischen brucknerartigen harmonischen Sätzen und nicht immer geistreichem Jazz, zwischen ermüdender Unisono-Monotonie und rhythmischer Energie. Immerhin glaubt man einen Fortschritt bei ihm zu erkennen. Da wir in Essen mit gutem Impressionismus nie allzu reich beschenkt worden sind, war »Das Meer«

von *Debussy* um so willkommener. Die »dämmerigen Ebenen« dieser Kunst liegen Fiedlers impulsivem Musikantentum nicht so sehr, obschon er auch hier die Souveränität seines Könnens zeigte, so daß man sich bald einmal »L'après-midi d'un faun« wünscht. Erwähnenswert die »Vierte« von *Mahler*, der uns auch nur in homöopathischen Dosen verabreicht wird. Von Solisten sind zu nennen: *Nanny Larsén-Todsen*, *Karl Matthäi* und *Nowakowski*. *Hans Albrecht*

FRANKFURT a. M.: Hauptereignis: *Strawinskij* mit den beiden letzten Werken im Montagskonzert. Zuerst die vielgeschmähte Tschaikowskij-Féerie »Le baiser de la Fée«. Sie ist besser als ihr Ruf. Denn das Reaktionäre, hier dem Nächstvergangenen, also dem neunzehnten Jahrhundert entsprungen, ist derart auf die Spitze getrieben, daß es als zitiertes Gespenst erscheint und sich selber dementiert: auch bewußt dementiert. Die Romantik verblichener Salons, in ihrer Verfallenheit auskomponiert, schlägt um in Wahnsinn; das verhält sich zu Tschaikowskij wie, etwa, manche surrealistische Malerei zu Photos von 1880; kurz der positive Klassizismus ist endlich gebrochen und der sprengende Strawinskij gewinnt wieder, ob auch einstweilen noch literarisch genug, die Oberhand. Und auch im Literarischen zeigt er sich meisterlich; wie etwa die banalen Tschaikowskijmelodien durch die Wiederholung ihrer Partikeln traumhaften Zwang gewinnen und gleichsam im Licht der Verwesung erstrahlen; wie der Schein des alten romantischen Orchesters in Strawinskijs Instrumentation transparent wird, das sucht schon seinesgleichen. Gerade dies Stück, mit der reaktionärsten Oberfläche, gibt radikale Hoffnung; manchen Intentionen von Weill verwandt. Danach das *Capriccio* für Klavier und Orchester, von Strawinskij authentisch dargeboten; es unternimmt, der literarischen Sphäre zu entweichen, indem es den »positiven« Neoklassizismus mit dem Surrealismus der Fee zusammendenkt, und auch hier sind die Resultate sehr wichtig; Strawinskij gewinnt vieles aus der früheren Zeit zurück, ist der Magerkeit des Apollon entronnen und hat als Neues einen merkwürdig gespenstischen, irrlichternden Ton, vergleichbar etwa dem jüngsten, pseudo-psychologischen Cocteau. Zugleich sind die kompositorischen Mittel nach den Jahren ihrer Beschränkung sichtlich erweitert. Das Ganze verdient genauestes Studium und ernsteste Aufmerksamkeit. Es wurde von *Rosbaud* gut herausgebracht; besser als zum Schluß *Debussys* schöne Suite »La mer«; besser auch als Lied von der Erde und Zehnte Symphonie von *Mahler*, die, im vorhergehenden Konzert, doch gar zu grob konturiert und leer klangen. — Im jüngsten der *Opernhauskonzerte*, die nach Programm und Interpretation erfreulich sind, leitete *Steinberg* die Orchesterbearbeitung der drei Sätze aus *Bergs* lyrischer Suite, die die Vergrößerung so gut ertragen wie alles, was im kleinen wahrhaft gefügt ist, und dabei durch die Veränderung des Klangapparates frische Perspektiven gewinnen; das Allegro misterioso ist ein neues Stück geworden. Mit dem unseligen Dvorak-Konzert erwies sich *Nathan Milstein* wirklich als Geiger ersten Ranges. — Schließlich hat sich das *Amar*-Quartett neu konstituiert, da es gewiß schwer hat, Hindemith zu ersetzen, aber in *Kraack* einen trefflichen Instrumentalisten an der Bratsche findet und durch Klugheit und Musikalität des Primarius bald wieder die frühere Leistungsfähigkeit gewinnen dürfte. Die Interpretation der Italienischen Serenade von *Wolf* ließ zudem besondere Chancen nach der virtuosen Seite erkennen.

*Theodor Wiesengrund-Adorno*

HALLE: Während die Philharmonische Gesellschaft in ihren Konzerten unter *Göhler* volle Häuser aufweisen kann, krankten die Städtischen Sinfonie-Konzerte unter *Erich Band* an chronischem Abonnentenschwund. Man sah sich daher genötigt, die Zahl der acht Sinfonie-Konzerte einstweilen auf *vier* herabzusetzen. Die Sparmaßnahme dürfte jedoch bald noch eine weitere Verminderung der Veranstaltungen erfahren, da so gut wie kein Interesse für diese Konzerte vorhanden zu sein scheint. Band bot allerlei Mozartseltenheiten: Concertone, Cassation in G-dur, Konzert für Horn (K. V. 495) und die selten zu hörende C-dur-Sinfonie (K. V. 425), die reizvoller ist als die Aufführung vermuten ließ. Ferner brachte Band Mendelssohns Ouvertüre von der Schönen Melusine, mit *Maurits Frank* Schumanns Cello-Konzert und Tschaikowskijs »Fünfte«, mit deren Wiedergabe er aber stark enttäuschte. Glücklicher schnitt er dagegen mit Bruckners Sinfonie in A-dur ab. Frida Kwast-Hodapp vermittelte die Bekanntschaft mit *Regers* Klavierkonzert. Göhler bot an der Spitze der Berliner Philharmoniker Mendelssohns »Italienische« und Beethovens

»Fünfte« und dazwischen Mussorgskijs »Bilder einer Ausstellung«, die von Ravel glänzend instrumentiert, lebhaft interessierten. Dann debütierte das Kölner Kammerorchester unter Abendroth und löste mit Werken von Händel, Bach, Vivaldi und Mozart endlosen Jubel aus. Als vortreffliche Solistinnen erwiesen sich *Riele Queling* (I. Geige), *Lotte Hellwig-Josten* (II. Geige) und *Julia Menz* (Cembalo). Im Händelverein ließ sich Riele Queling als Bach-Interpretin hören und spielte mit ihren Quartettgenossinnen Beethoven und Haydn, letzteren hervorragend. Die Robert Franz-Singakademie unter Rahlwes führte von Mozart die C-dur-Messe (Nr. 15) und die »Vesperae solennes« und von Händel das prachtvolle »Anthem« mit großem Erfolg auf.

*Martin Frey*

HAMBURG: In den Philharmonischen Konzerten, die *Muck* leitet — stets bei gesicherter großer Gefolgschaft — gab es außer *Mahlers* »Lied von der Erde«, *Bruckners Sechste*, neben Nummer Eins die hier am wenigsten beachtete; sehr schwierig, nicht nur fürs Begreifen. Ein Werk, das aus dem Anschauen des Naturganzen erwuchs, mit Lichtfülle und Bangigkeitsmomenten des Mystikers Bruckner. Der Erfolg von Mucks Deutung war ein erstaunlich großer auch für das Objekt. Nur der am gleichen Tag dort gehörte *Yehudi Menuhin* hatte noch stärkere Resonanz. In den anderen »Philharmonischen« unter *Papst* ist als Neuheit *Waldemar v. Baußnerns* fünfsätzige Suite *»Dem Lande meiner Kindheit«* (d. h. Siebenbürgen) dargereicht worden. Dem Inhalt (z. T. sehr redselig), der Handschrift, der Solidität des Technischen zufolge könnte sie älteren Datums sein — trotz Heimwehklang und femininem Duktus; das über unterschiedliche Klangregionen und landschaftliche Besonderheiten und ungarisches Idiom geleitete Opus fand freundliche Beurteiler. Der *Cäcilienverein*, jetzt von *Konrad Hannß* geleitet, hat sein Bestehen durch 90 Jahre mit Mozarts c-moll-Messe bemerkenswert akzentuiert. In den Konzerten, die *Furtwängler* (mit dem Berliner Orchester) immer vor stärkstem Besuch leitet, hat das Violin-Duo-Konzert des Münchners *Karl Marx* (Solisten: Holst, Goldberg) einen besonders eindringlichen Erfolg gefunden, der vor allem auch dem Objekt zukam. Auch *Ravels »Bolero«*, über rhythmischer Kastagnettenformel zum dionysischen Rausch anwachsend, hat als Groteske seine Wirkung nicht verfehlt. In den neuen Konzerten einer einheimischen Agentur (mit Gastdirigenten) dirigierte, begünstigt von gesundstarkem Naturell und Sachernst der Düsseldorfer *Hans Weisbach* sehr erfolgreich, indes *Wladimir Horowitz* als Tschaikowskij-Deuter von Bravour und Größe den Erfolg des Dirigenten eigentlich überbot. Das *Ludwig Heß*-Ensemble (mit Brahmswalzern usw.) hat hervorstechende Eigenschaften nicht offenbart.

*Wilhelm Zinne*

KÖLN: An einem russischen Abend der Gürzenichkonzerte, in dessen Mitte *Wladimir Horowitz* das b-moll-Konzert von Tschaikowskij spielte, brachte *Abendroth* außer der fünften Sinfonie desselben Komponisten den hier noch unbekannten, freilich auch weniger bedeutsamen Chant du Rossignol von *Strawinskij*. Schuberts Unvollendete und Bruckners Choralsinfonie waren die Gaben des Zweiten Konzerts, besonders die letztere in großartiger Architektonik und Klangpracht vom Dirigenten und Orchester gestaltet. Die Gesellschaft für neue Musik, deren Ortsgruppe hier noch besonders rührig ist, veranstaltete ein Orchesterkonzert, in dem *Hans Wilhelm Steinberg*, der Frankfurter Opernleiter, mit dem aus dem Städtischen Orchester gebildeten Westdeutschen Kammerorchester außer einer Sinfonie des Mannheimers *Franz Beck* Stücke aus Mahagonny, Ragtime von Strawinskij und als (deutsche?) Uraufführung mit *Franz Osborn* am Flügel ein Klavierkonzert des Polen *Jerzy Fitelberg* brachte. Das atonal gerichtete, von Bartokschem Rhythmus angetriebene und seine bunten Einfälle allzu breit auswalzende Stück dürfte nun, da die zweite Aufführung keinen Dirigenten mehr reizt, begraben sein.

*W. Jacobs*

KÖNIGSBERG: In den großen Sinfoniekonzerten, sie bilden den Mittelpunkt unseres Musiklebens, brachte *Scherchen* als Erstaufführung eine Orchesterpartita über drei Kirchenlieder von *Wolfgang von Waltershausen*, ein sympathisches, groß aufgebautes Werk, das sich in seiner Linearität auch dem Stil der Zeit anpaßt. Im übrigen beherrschten die bisherigen Programme Beethoven, Brahms und Bruckner. In einem Konzert der »Musikalischen Akademie« brachte er das »Deutsche Requiem« von *Brahms* und eine Wiederholung der Adventskantate von *Otto Besch*. Der Lehrergesangverein wählte zur Feier seines 30 jährigen Jubiläums den »Toten-

tanz« von *Woyrsch*, der trotz guter Aufführung unter *Firchow* mit erstklassigen Solisten (u. a. *Mia Neusitzer-Thoennießen* und *Albert Fischer)* sich als verjährte Angelegenheit erwies. Interessant war ein Konzert des Rundfunkorchesters unter Scherchen mit neuen Werken, einer sehr anständigen Choralmeditation über »Vom Himmel hoch« von *Georg Gräner*, der Musik für Geige und Orchester von *Rudi Stephan* und den problematischen Orchestervariationen op. 31 von *Schönberg*. *Otto Besch*

LEIPZIG: Im Gewandhaus kam unter *Bruno Walter* das jüngste sinfonische Werk des Frankfurter Komponisten *Bernhard Sekles* zu erfolgreicher Uraufführung. Eine ungewöhnliche Erscheinung: ein Achtundfünfzigjähriger schreibt seine *erste Sinfonie!* Später also noch als Brahms und Bruckner wendet sich Sekles der Gattung zu. Aber es zeigt sich, daß es ihm dabei überhaupt nicht um die Schaffung einer »Sinfonie« im landläufigen Sinne des Wortes zu tun ist. Er, der sich seinen klangvollen Namen in der Musikwelt mit kleineren Werken im Genrestil gemacht hat, bleibt sich auch in diesem neuen Werk selbst treu. Seine Sinfonie ist in Wahrheit eine »*Sinfonietta*«, welche Bezeichnung so viele zeitgenössische Werke zu Unrecht tragen. Sekles bringt die vier Satzschemata der klassischen Sinfonie auf die allerknappste Formel, die sich überhaupt denken läßt. Die vier Sätze (Allegro, Scherzo, Adagio und Finale in Fugenform mit eingearbeitetem Choral) nehmen zusammen nicht soviel Zeit, wie mancher Sinfoniesatz von Bruckner oder Mahler allein für sich beansprucht. Diese Kürze geht auf Kosten einer breiteren Durchführung; die Themen selbst sind absolut sinfonisch gehalten. Dem durchaus wuchtigen, wie eine alte Intrada wirkenden Eingangssatz, etwas hart in Harmonik und Instrumentation, folgt ein echtes Scherzo, das stark mit Elementen der Jazzmusik durchsetzt ist und selbst vor der Verwendung von Peitsche, Rute und Ratsche nicht zurückschreckt. Auch in diesem Satz weiß aber Sekles die Grenzen des Sinfonischen voll zu wahren. Das Adagio ist der unmittelbar eingänglichste, ausgeglichenste Satz des Werkes. Nach ihm fällt die Schlußfuge, trotz des mit höchster Satzkunst eingeführten und schließlich machtvoll dominierenden Chorals »Wenn wir in höchsten Nöten sein«, in der Wirkung ab. Diese Fuge bleibt in weiten Teilen »Augenmusik«, die man mit großem Respekt vor der kompositorischen Leistung in der Partitur lesen, aber auch bei sorgfältigster Wiedergabe kaum hören kann. Das Werk fand bei seiner Uraufführung im Gewandhaus freundlichste Aufnahme. — Den hohen Wert stilistisch in sich geschlossener Spielfolgen bekundeten die Konzertabende zweier Künstler, die dank ihrer geistigen Überlegenheit und technischen Virtuosität an derartige, die höchsten Anforderungen stellenden Aufgaben herangehen können. *Max Pauer* spielte an einem Abend die drei Klaviersonaten von Brahms, am Abend darauf *Henri Marteau* drei Werke für Violine allein von J. S. Bach. Solche Vortragsfolgen sind unserem Publikum noch ungewohnt. Denn wenn unsere Musikfreunde ahnten, wie ein solcher Abend dazu dient, sich in der Schaffenswelt eines Großmeisters ganz heimisch zu machen, so daß mit jedem neuen Werk der Spielfolge der Kontakt immer enger und der Genuß des Hörens immer größer und intensiver wird, dann würden sie bei solcher Gelegenheit die Konzertsäle bevölkern, anstatt daß der Saal empfindliche Lücken aufwiese. Die beiden Künstler ließen sich aber dadurch nicht in ihrem Dienst am Werk beirren. *Pauer* gestaltete die drei Brahms-Sonaten in wahrhaft monumentaler Größe. Man verstand bei dieser Interpretation, daß Schumann einst auf Grund solcher Klavierwerke in Brahms den kommenden großen Sinfoniker erkannt hatte. Ein Musizieren aus dem Vollen, das denn auch die Hörer in seltenem Maße beglückte. Der Bachabend *Marteaus* brachte die Sonaten in g-moll und C-dur, dazu die Partita in d-moll (mit der Chaconne). Auch hier war ein Interpret am Werk, für den es keine Schwierigkeiten mehr gibt. Mit dem Vortrag der großen Fuge der C-dur-Sonate übertraf er sich selbst. Das war schon fast kein Violinklang mehr, der große Orgelmeister Johann Sebastian selbst sprach aus diesen Tönen. Mit Recht huldigte das Publikum dem Künstler in stürmischer Dankbarkeit. *Adolf Aber*

MÜNCHEN: *Hans Pfitzners* tiefsinnige Chorphantasie »Das dunkle Reich« erlebte ihre Münchner Erstaufführung unter Leitung des Komponisten durch die Konzertgesellschaft für Chorgesang. Dieses, seiner Aufführungsdauer nach zwar nur halbstündige, seinem Gehalt nach aber ewige Werk wird mit seinem formvollendeten Verweben des Gegensatzes Tod—Leben zum ge-

waltigen Ring allen Geschehens und machte wie bei der Kölner Uraufführung so auch hier einen unerhört starken Eindruck. Gegenüber der Vielseitigkeit der »Romantischen Kantate«, deren Form es in knapper und noch geschlossenerer Weise wiederholt, konzentriert sich in der Chorfantasie alles auf das Verhältnis des Menschen-Lebens und -Leidens zum dunklen Reich mit der Gesichtsrichtung auf dasselbe — wie Pfitzner selbst es einmal schön und treffend sagte, mit »der Sympathie mit dem Tode«. Die Münchner Philharmoniker, *Gisela Derbsch* und *Alfred Paulus*, die dazu noch eine Anzahl Pfitzner-Lieder zu Gehör brachten (darunter die orchestral prachtvollen »Trompeter« und »Lethe«) waren dem Meister treue Helfer. — Im krassen Gegensatz zu diesem Abend stand ein paar Tage vorher ein Konzert von *Strawinskij*, der auch seine eigenen Werke dirigierte. Man kann es wohl verstehen, daß dieser geistreiche Spötter, dessen sprühender Witz heute einen großen Teil der sogenannten Neutöner in den Bann seiner Gefolgschaft gezwungen hat, einen ebenso großen Reiz als auch eine nicht zu unterschätzende Gefahr für die junge Generation bedeutet. So stark sein ursprüngliches, an slawisch-nationaler Bindung erwachsenes Talent auch ist, so sehr dürfte seine zersetzende Ironie wohl nur als eine einmalige persönliche, aber keineswegs schulemachende Weltanschauung gewertet werden. Ein *überkultivierter Barbar*, der die in weiter russischer Steppeneinsamkeit gepflückte Blume im Knopfloch seines Cutaway auf dem grellen Pariser Boulevard spazieren trägt. — Unter den Serienkonzerten ist die glänzende, fein durchgearbeitete Aufführung von Bachs »Kunst der Fuge« unter *Hauseggers* Leitung bemerkenswert, die allerdings leider nur den ersten Teil brachte und mit dem *Contrapunctus* XI abschloß, um durch die folgenden klanglich weniger eingängigen Kanons und Spiegelfugen den geschlossenen Eindruck der ersten elf Fugen nicht zu gefährden. Eine bedauerliche Maßnahme, die meines Erachtens nicht nachzuahmen ist. Wir können heute dem deutschen Konzertpublikum ausnahmsweise getrost auch solche schwerere Kost zumuten und brauchen deshalb die gewaltige Einheitlichkeit des Bachschen Meisterwerkes nicht zu zerstören. Zum Gedächtnis *Siegfried Wagners* brachte Hausegger neben der Faust-Sinfonie und dem Siegfried-Idyll das Vorspiel zur »Heiligen Linde« und den Sonnengesang aus »Banadietrich« (von Patzack sehr schön gesungen) zur Aufführung. — Aus der Menge der Solistenkonzerte hebt sich der 5. Kammermusikabend der »*Zeitgenössischen Musik*« hervor, der außer *Jarnachs* Quartett op. 16 und *Milhauds* Klavierkonzert noch das Streichquartett des begabten *Wolfgang Fortner* brachte, das, mit kräftigen Rhythmen und klarer Gestaltung geschrieben, vom Peter-Quartett sehr fein ausgearbeitet zur Wiedergabe gelangte. Erwähnt sei noch die Neugründung eines *Münchner Violenquintetts* (Valentin Härtl, Anton Huber, Willy Stuhlfauth, Carl List und Willy Schmid), die sich die Pflege des vorbachischen Kontrapunktiker zur Aufgabe gemacht haben. Ihr erstes, sehr gelungenes Konzert, bei dem der weiche verschleierte Klang der schönen alten Instrumente prachtvoll zur Geltung kam, zeigte, welch eine Bereicherung das Münchner Konzertleben durch eine bisher nicht in dieser Kombination vorhandene Vereinigung zu erhoffen hat. *Oscar von Pander*

PARIS: Der November war außerordentlich reich an mehr oder minder erfreulichen musikalischen Genüssen. Unter den 21 Uraufführungen, größtenteils Orchesterwerken, ist eine Anzahl Kompositionen zu finden, die Anspruch darauf erheben können, kurz erwähnt zu werden. Der Durchschnitts-Orchesterdirigent *Ivan Butnikoff* brachte mit dem Orchestre Symphonique de Paris und dem ausgezeichneten russischen Chor »Les Cloches«, op. 35 von *Serge Rachmaninoff* und »Carnaval« , op. 45 für Orchester und Orgel von *Glazunoff* zur mittelmäßigen Uraufführung. Das Rachmaninoffsche Opus wirkte wegen seiner Gehalt- und Formlosigkeit als schwere Enttäuschung auf den hochgespannten Hörer. Der göttliche Nimbus, der den hervorragenden Pianisten Rachmaninoff umkleidete, ist durch diese Tatsache erheblich verblaßt und konnte selbst durch die persönliche Interpretation seines 4. Konzertes für Klavier und Orchester — das Orchester stand unter der unbeherrscht-temperamentvollen Leitung von *Jascha Horenstein* — nicht wieder völlig »auf neu gearbeitet« werden. »Carnaval« von Glazunoff übertrifft das Werk seines Landsmannes an Echtheit und Lauterkeit der Einfälle, wenn auch die Ausführung der Gedanken oft ungeschickt geraten ist. »Poème des Iles« von *Guillon-Verne*, das durch das Orchester Lamoureux zur Uraufführung gelangte, überraschte weniger durch Originalität als durch Stimmungsgehalt und

geistvolle instrumentale Behandlung. Die Vereinigung »Jeunes Musiciens Polonais« gab einen dem modernen Schaffen gewidmeten Quartett- und Klavierabend, wo unter andern uraufgeführten Werken das »Quartett (1926)« von *G. Fitelberg* durch gute Einfälle und deren geschickte Durchführung aufhorchen machte. *Ingelbrecht*, Dirigent des Orchesters Pasdeloup, brachte seine »Sinfonia« selbst zur Uraufführung und präsentierte sich hierbei nicht nur als befähigter Orchesterleiter, sondern auch als starkes Kompositionstalent. Die Liebe des Komponisten *Jaques Beer* zur edlen Frau Musika ist vorläufig noch recht unglücklich, wird aber bei einiger musikalischer Beherrschtheit und besserem Eindringen in die Kompositionsgesetze sicher nicht ohne gute Folgen bleiben, zu welcher Annahme seine letzte Klaviersonate wohl berechtigt. Erwähnenswert sind ferner noch die Uraufführungen der Klavierwerke »Marche humoristique« von *I. d'Hunac* und die Suite »Sous la Croix du Sud« von *Walter Rummel*.
Trotzdem Paris bereits acht ständige Sinfonieorchester besitzt, sind in letzter Zeit zwei neue Orchestervereinigungen aufgetaucht: Das »Frauen-Streichorchester« unter Leitung von Jane Evrard und das Orchester F. Gaillard. Der Beweis ihrer künstlerischen Existenzberechtigung ist den beiden Vereinigungen bis jetzt noch nicht geglückt, weil die Dirigenten über die Beherrschung der grundsätzlichen Erfordernisse des Taktierens noch nicht hinausgekommen sind. An bemerkenswerten Orchesterveranstaltungen sind zu nennen ein Gounod-Abend, der zu wünschen übrig ließ, unter Albert Wolff, und vor allem die konzertmäßige Aufführung (!) von »Tristan und Isolde« (Melchior, Hafgren-Dinkela, Kirowa, Ruehr). An Chorveranstaltungen stehen an erster Stelle die Aufführungen der Bach-Gesellschaft unter Leitung von *Gustave Bret* (Kantaten und h-moll-Messe). Gastweise konzertierten der Prager Hochschulchor und der Chor der »Concerts spirituels« aus Brüssel (Oratorium »St. François d'Assise« von Pierné).
An Gesangskräften sind Elisabeth Schumann, Larsen-Todsen, Maria Guglielmetti und Lauritz Melchior aus der Legion der Konzertierenden besonders erwähnenswert. Als hervorragende Könner qualifizierten sich von neuem die Pianisten Emil Sauer, Elly Ney, Serge Rachmaninoff, Edwin Fischer, Borowsky und Walter Rummel (Bach in eigener Bearbeitung), während an Instrumentalisten Yehudi Menuhin, Pablo Casals, das Kolisch- und das Roth-Quartett bemerkenswerte künstlerische Erfolge zu verzeichnen hatten.

*Otto Ludwig Fugmann*



WIEN: Dem Operndirektor *Clemens Krauß* sind nunmehr auch die philharmonischen Konzerte zugefallen. Soll man ihm zu diesem neuerlichen Glückszuwachs wirklich gratulieren? Krauß ist, kein Zweifel, ein ausgezeichneter Dirigent, ein exquisiter Musiker und ein gewissenhafter Arbeiter; indessen, es fragt sich, ob er auch die hinlänglich interessante und tragfähige Persönlichkeit darstellt, um so übergroßem Anspruch zu genügen, wie ihn die Öffentlichkeit derzeit an ihn stellt. Ein Manko aber an Farbe und Leuchtkraft seiner Individualität wird sich um so stärker bemerkbar machen, je zahlreicher die Würden und Bürden sind, die auf seine Schultern gelegt werden. Die ersten zwei Konzerte endeten unentschieden, sie brachten dem Dirigenten zwar keinen durchschlagenden Erfolg, aber ebensowenig einen Prestigeverlust. Die Programme hatten jedesmal ihren besonderen Aufputz, brachten das eine Mal Mussorgskijs »*Bilder aus einer Ausstellung*« in der köstlichen, überaus feinfühligen Instrumentation von *Ravel*, das andere Mal *Schönbergs* »*Verklärte Nacht*«, womit bekundet wurde, daß die Kunde von Schönberg nunmehr auch bis zu den Philharmonikern gedrungen ist. — Der mäzenatischen Wohlgesinnung *Martin Spanjaards*, dessen Liebhaberei es ist, kostspielige Orchesterkonzerte zu veranstalten und dabei seinem Dirigentenehrgeiz mit Lust und Erfolg zu fröhnen, dieser durchaus fruchtbaren Eitelkeit verdankt man ein interessantes Konzert, in dem *Strawinskij* am Flügel sein neues »*Capriccio*« vortrug. Der jüngste Strawinskij scheint wieder stärker nach links orientiert zu sein; namentlich in den Ecksätzen tanzt und wirbelt die rhythmische Besessenheit wie ehedem und der alte, witzige und einfallsreiche Geist des genialen Franco-Russen sprüht und leuchtet, daß es eine Lust ist. Dagegen hatte seine Ballettsuite »*Apollo Musagète*«, eher auf eine müde, ausgelaugte oder vergilbte Phantasie schließen lassen.

*Heinrich Kralik*

# * K R I T I K *

## BÜCHER

HESSES MUSIKERKALENDER, 53. Jahrgang 1931, 3 Bände, 2200 Seiten. Verlag: Max Hesse, Berlin-Schöneberg.

Der »Vereinigte Kalender Hesse-Stern« geht in diesem Jahr zum 53. Male in die Welt hinaus. Daß dieser neue Jahrgang des über ein halbes Jahrhundert bewährten Handbuchs der musikalischen Welt auch diesmal besonders verbessert und vermehrt erscheinen würde, war vorauszusehen. Heute ist ein Umfang von 2200 Seiten erreicht. Band I (Notizbuch), in Ganzleinen gebunden, enthält auf Schreibpapier ein vollständiges Kalendarium bis Silvester 1931. Band II und III (Adreßbände) umfassen alles Wissenswerte über das Musikleben in nahezu *600 Städten des In- und Auslandes:* Konzertdirektionen, Vereine, Stiftungen, Zeitschriften, Rezensenten, Musikverleger, alphabetisches Verzeichnis der konzertierenden Künstler nach Fachgruppen. Der Städteteil erfaßt außer Deutschland fast ganz Europa und Amerika. Das nach Tausenden zählende Adressenverzeichnis bekannter Künstler, Pädagogen usw. ist, so lückenlos wie möglich, zum wesentlichen Bestandteil dieses Nachschlagebuchs geworden. Einer Empfehlung bedarf der »Hesse«, an dem, wie im Vorwort ersichtlich, hunderte bekannter Musikerpersönlichkeiten mitarbeiten, um gemeinsam mit dem Verlag dieses Handbuch der Musikwelt zu schenken, überhaupt nicht mehr. Auch der neue Jahrgang, der angesichts seines überreichen Inhalts äußerst preiswert ist (er kostet nur 10 Mark), wird jedem unentbehrlich sein, der zum Musikleben in Beziehung steht. *F. Ludwig*

ALBERT NESTELE: *Die musikalische Produktion im Kindesalter,* eine experimentalpsychologische Untersuchung der kindlichen Melodik. Beiträge zur Jugendpsychologie, Heft 3. Verlag: Johann Ambrosius Barth, Leipzig.

Das mit Notenbeispielen reich ausgestattete Buch von Albert Nestele ist eine ungemein fleißige wissenschaftliche Arbeit. Es ist die Frucht ausgedehnter, offenbar jahrelanger praktischer Versuche an Volksschulkindern und das Ergebnis einer eingehenden Beschäftigung und Auseinandersetzung mit der gesamten einschlägigen und der angrenzenden Literatur, die hier zum erstenmal in solcher Vollständigkeit verarbeitet wird (das Literaturverzeichnis weist nicht weniger als 119 Werke auf). Im Gegensatz zu vielen andern Arbeiten, die — wie etwa Jödes schaffendes Kind — in rein pädagogischer Absicht Anregungen geben wollen für die Art und Weise, in der man die musikalische Selbstbetätigung und die musikalische Erfindungslust bei Kindern zu wecken vermag, versucht Nestele eine wissenschaftliche Typologie der kindlichen Äußerungen nach Altersgruppen vorzunehmen. Gegenstand der Untersuchung ist die gesungene textierte Melodie. Als Ergebnis erfahren wir, an zahlreichen Beispielen erläutert, daß die fallende kleine Terz der Raum ist, in dem sich das Kind zunächst bewegt. Dieser Raum wird durch das Hinzunehmen *des* Tones, der eine große Terz unter der Kleinterz liegt und Tonikabedeutung erhält, geweitet. Es entsteht ein Viertonmotiv, das bis zum 7. Lebensjahr die Melodiegestaltung bestimmt. Allmählich werden die 6., 4. und 2. Stufe, zunächst auf leichter Taktzeit benutzt, ganz zuletzt die Septime erworben. Mit dem Tonraum 6—1 ist »der Rahmen gegeben für einen zweiten Typus kindlicher Melodiegestaltung«. Die Beherrschung des Moll wird erst für das 15. Lebensjahr angenommen. — Aus all dem geht hervor, daß es sich ja doch letzten Endes gar nicht um Produktivität handelt, sondern um das allmähliche Hinwachsen des Kindes in die tonale Tonwelt, um das allmähliche Verstehen- und Beherrschenlernen von Tonschritten; so wie das Kind die Sprache beherrschen lernt und von einfachen zu immer komplizierteren Satzbildungen vordringt. Dieser Prozeß wird untersucht und in seiner Gesetzmäßigkeit festgelegt. Um Produktivität kann es sich — selbst im engsten Sinne — schon darum nicht handeln, als ja in diesem Buch nicht die musikalische Äußerung des Kindes in ihrer einmaligen Individualität, sondern die Gemeinsamkeiten in den Äußerungen einer bestimmten Altersgruppe zur Diskussion steht. Sicher wird auch das Nestelesche Buch nicht das letzte sein. Wie bei allen ähnlichen Unternehmungen garantieren sie immer nur eine sehr bedingte Allgemeingültigkeit; zumal es sich bei Nestele um Experimente mit Volksschülern einer Stuttgarter Industrievorstadt handelt, also um Kinder, die in einer ganz bestimmten und wahrscheinlich engen Weise seelisch und intellektuell determiniert sind. Auf jeden Fall aber haben wir es mit einer anregenden Arbeit zu tun. *Kurt Westphal*

MARIA VAN BRIESSEN: *Die Entwicklung der Musikalität in den Reifejahren.* Verlag: Hermann Beyer & Söhne, Langensalza.

Die Schrift behandelt einen wichtigen Entwicklungsabschnitt, der in den bisherigen psychologischen Untersuchungen dieser Art (man denke an die Arbeiten von Werner und Brehmer) nicht berücksichtigt worden ist. Wenn diese Autoren bei ihren Untersuchungen an das Kindesalter anknüpfen, so unternimmt es M. v. Briessen, die Musikalität der Jugendlichen von 12 bis 19 Jahren systematisch zu erforschen. Stellen auch die Ergebnisse für den praktischen Pädagogen nichts grundsätzlich Neues dar, so bestätigen sie doch von der psychologisch-experimentellen Seite manche empirische Erfahrung und regen zur Beobachtung an. In der Aufstellung ihrer Versuchsreihen läßt sich die Verfasserin von einem sicheren Instinkt für die Grenzen ihrer Forschungsmethode leiten. Vor allem hütet sie sich vor einer »atomistischen« Auffassung und hat bei allen Einzelheiten das musikalische »Ganzheiterlebnis« im Auge. Bei musikalischen Begabungsaufgaben werden die fein durchdachten »Tests« wertvolle Dienste leisten. *Hans Fischer*

MAX FEHR: *Das Musikkollegium Winterthur 1629—1837.* Verlag des Musikkollegiums Winterthur.

Im April dieses Jahres beging das durch seine großzügige und fortschrittliche Musikpflege weit über die heimatlichen Grenzen hinaus bekannte Winterthurer Musikkollegium die Feier seines 300 jährigen Bestehens. Von der zu diesem Anlasse herausgegebenen Festschrift liegt bisher der erste Teil, die Zeit von 1629 bis 1837 umfassend, in einem prachtvoll ausgestatteten Band von etwa 300 Seiten Umfang vor. Sichert schon die Tatsache, daß das Winterthurer Musikkollegium die älteste heute noch bestehende Institution ihrer Art darstellt, ihrer Geschichte besonderes Interesse, so gewährt die ungemein lebendige Darstellung Max Fehrs für den Historiker wie für den musikalischen Laien gleich fesselnde Einblicke in eine an typischen sowohl wie individuellen Zügen überaus reiche Entwicklungsgeschichte einer bis auf den heutigen Tag im Mittelpunkte des kulturellen und gesellschaftlichen Lebens einer kleinen Schweizer Stadt stehenden, auf bürgerlichem Boden gewachsenen Musikorganisation. Ihre Anänge wurzeln in den Bestrebungen zur Wiedereinführung der Musik in die ostschweizerische zwinglianisch-protestantische Kirche, speziell der Einführung des Psalmengesangs. Aus dem im Jahre 1629 von dem jungen Seuzacher Pfarrherrn Hans Heinrich *Meyer* begründeten »Bund der 12 Musikfreunde«, der rasch die Honoratioren der Stadt in seine Kreise zog, und der sich bald zu einer Hauptpflegestätte der mehrstimmigen geistlichen Vokalmusik auswuchs, entwickelte sich — nachdem um die Mitte des 17. Jahrhunderts die instrumentale Begleitung zum Gesang eingeführt worden war — bald ein dem selbständigen Instrumentalspiel eifrig hingegebenes Kollegium, in dem das Weltliche mehr und mehr die Oberhand gewann. Die aufblühende Streichermusik besonders fand in Winterthur ernsthafte Pflege und in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurde die klassische Sinfonieliteratur unter einer Reihe von tüchtigen »Musikmeistern«, wie dem genial-unsteten Franz Christof Neubaur und dem behäbigen S. G. Auberlen, zum Hauptbestand der nunmehr konzertmäßigen, aber immer noch von den Kollegianten bestrittenen Aufführungen. Die sogenannten Frauenzimmerkonzerte bildeten dann den Übergang zu Oratorien- und Opernaufführungen großen Stils, die bereits in die romantische Epoche überleiten, der bedeutende Namen, wie der C. M. v. Webers auch in Winterthur Glanz verleihen.

Fehr weiß seinen Stoff, über den er, auf eigener Quellforschung basierend, souverän gebietet, ohne jeden Schematismus klar und anschaulich auszubreiten, ihn reizvoll bald durch Längs- und bald durch Querschnitte zu verlebendigen. Seine Darlegungen gewinnen in erfreulichem Maße auch weit über den lokalhistorischen Rahmen hinaus Bedeutung. Fehr hat für sein Buch eine stattliche Anzahl von Porträts und sonstigen bildlichen Darstellungen gesammelt, die in vorzüglichen Reproduktionen geboten werden. Den köstlichsten Buchschmuck bildet eine Reihe von Kupferstichen und Federzeichnungen des Kollegianten Johann Rudolf Schellenberg, in denen dessen Liebe zur Musik und sein Humor in gleich munterer und anmutiger Weise Ausdruck gefunden haben. — Diese Geschichte des Winterthurer Musikkollegiums ist weit mehr geworden als eine der üblichen Festschriften. Sie stellt einen der wichtigsten Beiträge zur schweizerischen Musikgeschichtsschreibung dar, die wir besitzen, und es gebührt ihr im Bücherschrank eines jeden an

der schweizerischen Musik- und Kulturgeschichte Interessierten ein Ehrenplatz.

*Willi Schuh*

HELMUTH OSTHOFF: *Adam Krieger (1634 bis 1666).* Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Das Ziel dieser wissenschaftlichen Arbeit über den »ersten Klassiker des Sololiedes«, wie Krieger in der Einleitung benannt wird, war eine möglichst vollständige Rekonstruktion der ersten Liedersammlung vom Jahre 1657. Diese Sammlung, die 50 Lieder umfaßte, ist nämlich, obwohl sie mehrere Druckauflagen erlebte, völlig verschollen bis auf eine einzige Baßstimme (ein deutlicher Beweis übrigens für die außerordentliche Beliebtheit dieser Lieder, die man als die Schlagercouplets jener Zeit ansehen kann). Durch Zuhilfenahme anderer Quellen (auszugsweise Abschriften) gelingt es dem Verfasser dennoch, ein ausreichendes Bild dieser Sammlung herzustellen. Darüber hinaus vermittelt die Abhandlung die Kenntnis dreier »Grabgesänge«, bisher unveröffentlichter Jugendwerke Kriegers, und gibt einen Überblick über sein gesamtes Schaffen, das musikalische sowohl wie das dichterische. Wie bei so manchen wissenschaftlichen Arbeiten von unbestreitbarem Wert kann man auch hier den Wunsch nach einer klareren, flüssigeren Darstellung, die durch stärkere Hervorhebung des Wesentlichen das Eindringen erleichtert, nicht ganz unterdrücken. Eine solche Rücksichtnahme auf den Leser braucht der Ehre der Wissenschaft keinen Abbruch zu tun. Oder sollten solche Abhandlungen wirklich immer nur von vornherein schon für den engsten Kreis der längst Eingeweihten bestimmt sein?

*Willi Apel*

BERNHARD WINZHEIMER: *Das musikalische Kunstwerk in elektrischer Fernübertragung.* Verlag: Dr. Benno Filser, Augsburg.

Zum erstenmal ist hier alles Wissenswerte aus dem Gebiete der Elektroakustik, der drahtlosen Telephonie und der Tonpsychologie übersichtlich zusammengestellt worden, so daß nunmehr eine sichere Umgrenzung des *musikalischen* Rundfunkproblems nach der technischen wie nach der künstlerischen Seite hin möglich erscheint. Der Leser erfährt zunächst, welche Veränderungen der Klang, die Klangfarbe und das musikalische Kunstwerk als Klangkomplex durch elektrische Fernübertragung erleiden. Manches hierbei wird dem Laien völlig neu sein, so z. B., daß die akustischen Bedingungen seines Empfangsraumes von größter Bedeutung sind, wenn er einen Lautsprecher benützt; daß bald dieser, bald der Kopfhörer einen besseren Empfang gewährleistet; daß die Ermöglichung *stereophonen* Hörens (vgl. den Rundfunkbericht in Heft 12 des vorigen Jahrgangs) von größter Bedeutung wäre usw. (Hinsichtlich der Verwendbarkeit von Kopfhörern kann ich dem Verfasser nicht immer beistimmen: schon wegen der Eigenschwingungen der eingeschlossenen Luft und der zuweilen sehr starken Knochenresonanz; ich halte es in den meisten Fällen für besser, das Ohr ganz nahe an einen schwach gestellten Lautsprecher heranzubringen.) Die optischen und fluidischen Einflüsse im Konzert- und Theatersaal überschätzt der Verfasser wohl ein wenig. Viele Hörer pflegen bekanntlich beim Musikhören die Augen zu schließen; und die fluidische Wirkung eines berühmten Interpreten erhöht keineswegs immer die *künstlerische* Wirkung des aufgeführten Werkes. Davon abgesehen: Manche akustischen Mängel können im Rundfunk mitunter zu künstlerischen Vorzügen werden. So ist z. B. der Stimmprotz dem kultivierten Sänger bei der elektrischen Übertragung stets unterlegen. Das Fluidische fehlt immer (infolge der Zwischenschaltung mechanischer Verbindungsglieder), das Emotionelle fast immer, gewiß; aber wer über ein bißchen künstlerische Phantasie verfügt, den wird der »Als-Ob«-Charakter der Rundfunkmusik nicht abschrecken. Wir hören ja auch die temperierten Klavierklänge, als ob es sich um reine Klänge handle, und in der Enharmonik ist das »Als-Ob« sogar das leitende Prinzip. Man kann somit der Meinung sein, daß die Mängel einer neuen Technik nicht gefährlicher sind als die Phantasielosigkeit ihrer Nutznießer. Und daß eine vorwiegend technische Untersuchung manche wichtigen Fragen teils überspitzt, teils offen läßt. Damit soll nichts gegen die vortreffliche, höchst verdienstliche Schrift Winzheimers gesagt werden, deren Durchsicht, nein Durcharbeitung, jedem intelligenten Hörer und jedem verantwortungsbewußten Rundfunkleiter empfohlen sei.

*Richard H. Stein*

HERMANN GRABNER: *»Allgemeine Musiklehre«.* Verlag: Ernst Klett, Stuttgart.

Dieses Buch, das jetzt seine »zweite, veränderte Auflage« erlebt hat, ist insofern begrüßenswert, als hier in allgemein-verständ-

licher Form eine kurz zusammengefaßte Darstellung der Musiklehre geboten wird, die dem Laien, aber auch dem praktischen Musiker, wertvolle Anregung geben kann. Die Art, wie der Stoff des gesamten Gebietes aufgeteilt ist, erweist sich — ebenso wie in der ersten Auflage von 1924 — als wenig günstig. Die Vermischung von musiktheoretischen Erkenntnissen und musikgeschichtlichen Tatsachen hat einen Mangel an Anschaulichkeit und Übersichtlichkeit zur Folge. Auch sind bei einer derartigen summarischen Darstellung schiefe Perspektiven ganz unvermeidlich. — Die Urteile, auf die sich Grabner stützt, sind heute vielfach überholt. Was 1924 noch eine gewisse Berechtigung hatte, erscheint heute als veraltet. Eine Textrevision auf Grund neuerer Forschungsurteile wäre hier unbedingt notwendig gewesen. So ist beispielsweise die Kapiteleinteilung des sechsten Teils »Über Musikinstrumente« (I. Orchesterinstrumente, II. Das Klavier, III. Die Orgel) einfach unhaltbar. — Neu an diesem Buche ist die Umgestaltung des Kapitels »Die Entwicklung der Harmonik bis in die Gegenwart«. Bei der Besprechung der modernen Musik schimmert noch allzu sehr die nicht mehr zeitgemäße Kunstauffassung romantischer Musiker (besonders Max Regers) durch. Von dieser Seite her ist eben eine Erfassung unserer modernen Musik nicht möglich. Und mit ein paar Schlagworten wie Ganztonharmonik, Quartenmelodik, Polytonalität ist noch nichts getan, wenn sie nicht in eingehender Weise beschrieben sind. Trotzdem ist diese »Allgemeine Musiklehre« als Kompendium brauchbar. Sie dürfte auch heute noch nutzbringende Verwendung finden, da sie lediglich als eine »Vorschule für das Studium der Harmonielehre, des Kontrapunktes, der Formen- und der Instrumentationslehre« gedacht ist, und da sie sich eben an einen Leserkreis richtet, dem es nur auf eine allgemeine Einführung in die musikalische Kunst ankommt.

*Erich Hertzmann*

HANS JOACHIM MOSER: *Das Volkslied in der Schule* (Musikpädagogische Bibliothek, herausgegeben von Leo Kestenberg). Verlag: Quelle & Meyer, Leipzig.

Was diesem Werke Mosers seine eigene Note gibt, ist die im Anschluß an alte gute Vorbilder gewählte Dialogform. In 14 Szenen aus dem Schulleben rollt ein herzerquickendes Schauspiel vor unseren Augen ab: es ist eine Freude, wie die Lehrer und Studienräte in ihrem Stoff beschlagen sind, und eine noch größere, wie die Jugend in Dorf- und Stadtschule, in Gymnasien, Lyzeum und Landerziehungsheim darauf reagiert. Kundige wollen zwar wissen, daß es nicht immer so »ideal« zugeht. Es ist *Recht* des Dichters, zu übertreiben, genau so wie es *Pflicht* des Pädagogen ist, an das »Ideal« zu glauben und sich einen unverbesserlichen Optimismus zu bewahren. In diesem Falle: das Volkslied ist *nicht tot*, es ist — wie Friedlaender einmal so schön gesagt hat, — »diamantfest«; es kommt nur darauf an, es zu pflegen und lebendig in die werdenden Generationen hineinzustellen. Wie man das machen kann, das eben will Moser zeigen. Er kommt ihm von allen Seiten, von der künstlerischen, historischen, ethnographischen usw. bei, vergleicht es mit dem »Schlager«, dem »Kunstlied« und zieht zu allen Fächern Querverbindungen — es steckt eine erstaunliche Fülle von Wissen in diesem Buch, aber das Wertvollste ist doch, daß dieses »Wissen« nicht bloße Tatsachenanhäufung bleibt, sondern sich zu einem »Willen« erweitert, dem Willen zur Erneuerung unserer Musik durch das Volkslied.

*Hans Fischer*

OTTO DAUBE: *Musikalischer Werkunterricht an höheren Lehranstalten.* Verlag: Ernst Klett, Stuttgart.

Der Verfasser gibt einen ausführlichen Lehrplan des Musikunterrichts. Ein erfahrener, moderner Pädagoge spricht aus diesem Buch und wird auch denjenigen wertvolle Anregungen geben, die sich seinen Ansichten nicht in allem anschließen möchten.

Maßgebend für die Einteilung ist die Erkenntnis, daß die mutierenden Klassen der höheren Knabenschulen nicht vom Musikunterricht ausgeschlossen werden dürfen. Aus diesem Grunde empfiehlt der Verfasser für die Unterstufe reinen Gesangsunterricht, für die Mittelstufe (Untertertia bis Untersekunda) einen musikgeschichtlichen Lehrgang und für die Oberstufe einen vereinigten Gesangs- und musikwissenschaftlichen Unterricht.

Der Plan des Gesangsunterrichts für die Unterstufe beruht auf der Eitzschen Methode; es ist eine gediegene, lückenlose Arbeit, die allerdings insbesondere infolge Vernachlässigung der Improvisation weit hinter anderen Werken auf diesem Gebiet zurückbleibt.

Originell und wertvoll ist dagegen die Behandlung der Musikgeschichte. Sie gibt ein

lebendiges Bild, wie die Schüler durch eigene Arbeit in dieses schwierige Gebiet eindringen können. Daube hält sich nicht an die chronologische Ordnung, sondern versucht vom »Leichteren«, d. h. dem Schüler Näherliegenden, zum Schwierigeren, Fremderen fortzuschreiten. Auf der Mittelstufe werden Romantik und Klassik besprochen; in den drei Klassen der Oberstufe Wagner und Liszt; Mittelalter, Renaissance, Händel und Bach; Spätromantik und Gegenwart. Prinzipiell wäre gegen ein solches Verfahren — insbesondere auf der Mittelstufe — nichts einzuwenden, wenn in einer der letzten Klassen ein Überblick die großen Entwicklungstendenzen eindringlich genug herausarbeiten würde. Hier ist diese Zusammenfassung leider nur andeutungsweise vorhanden.
Außerdem kann dem Verfasser der Vorwurf der Einseitigkeit nicht erspart werden. Die Romantik nimmt einen viel zu breiten Raum ein; dagegen erfährt der Schüler von der Musik des Reformationsjahrhunderts und überhaupt von der Musik anderer Völker kaum etwas. *Paul Weiss*

GEORG ANSCHÜTZ: *Das Farbe-Ton-Problem im psychischen Gesamtbereich.* Verlag: Carl Marhold, Halle.
Man kann zugestehen, daß unsere Sinne eine Einheit bilden, daß Wechselwirkungen stattfinden und Stellvertretungen möglich sind. Es ist aber bisher noch nie gelungen, irgendeine künstlerische Bedeutung von Photismen (Tonsehen) oder Phonismen (Farbenhören) festzustellen. Bei der vorliegenden Schrift handelt es sich um Beobachtung einer einzigen Versuchsperson, die ihre »Sichtgebilde« selbst erklärt. Nicht weniger als 80 Bilder (auf 18 Tafeln) werden reproduziert und erläutert. Sie erweisen sich durchweg als dilettantische Malversuche mit Buntstiften; kirchliche Symbole und bekannte polychrome Ornamente aller Völker und Zeiten mischen sich in ihnen mit Andeutungen von Geschlechtsorganen und embryonalen Vorgängen. Einiges erinnert auch an Radiolarien, Pfauenfedern oder schön garnierte Eierspeisen. Manche Bilder würden vielleicht Annie Besant (die bekannte Theosophin), die meisten den Psychoanalytiker Sigmund Freud interessieren. Es handelt sich zumeist gar nicht um wirkliche Synästhesien, wie der Verfasser annimmt, sondern um Halluzinationen, Autosuggestionen, Wachträume und vage Fantastereien. Die Versuchsperson »versenkt« sich z. B. in den Namen Kant und malt dann etwas, das aussieht wie der vordere Teil eines Seepferdchens mit einem merkwürdigen Anhängsel an der Brust. Beethoven erscheint ihr »lila-gelblich, vor allen Dingen nach oben goldstrahlend bis ins Weißliche.« »Hände rosa-lila mit weißlich-violetten Fingerspitzen.« »Ohren haben deutliche büschelartige Ausstrahlungen.« »Nase teils rötlich, teils violett.« (Wohl Verwechslung mit Mussorgskij). »Das Kinn grünlich-lila und etwas orange« usw. Dieses Bild ist leider nur beschrieben, nicht gemalt worden. Andere (farbig wiedergegebene) »Sichtgebilde« tragen die Überschrift »Christus nach Evangelium Johannes«, »Rudolf Steiner«, »Astrologie«, »Gedankenknospen«, »Arische Rasse«, »Elektrizität«, »Heliotropgeruch«, »Zwergpapagei«, »Selbstlaute«, »Zahlen« und dergleichen. Schade, daß dem Leser ein Bild des gelblichblauen Bach oder des grau-silbernen Wagner (»mit rosa und lila durchflammt«) vorenthalten worden ist. Hätten bei Wagner nicht sämtliche Buntstifte verwendet werden können? Grau-silbern ist seine Musik gewiß nicht, eher die seines Antipoden Brahms. Von der Musik, die angeblich bei allen synästhetischen Erscheinungen vorgestellt oder wahrgenommen wird, erfahren wir leider nichts Näheres. Es ist allerdings auch sehr viel schwerer, innerlich Gehörtes aufzuzeichnen, als bunte, schiefe Fantasiebildchen zu malen.
Die hier vorliegende, bloß geordnete, nicht kontrollierte, nicht streng wissenschaftlich verarbeitete Materialsammlung bringt uns keinen Schritt weiter. Sie ist nicht nur in sich widerspruchsvoll; sie erweckt schon Widerspruch durch die Zumutung, diese kunterbunten Tertianer-Bildchen überhaupt ernst zu nehmen. An eine Mystifikation des Verfassers durch seine Versuchsperson glaube ich nicht, da diese ihre Jugend in Brasilien verbracht hat: Es gibt in Südamerika ein Naturgift, dessen unbewußte Inhalation Farbenräusche herbeiführt, ähnlich denen, die das Rauchen von Opium und Haschisch im Orient bewirkt. Unsere Filmdiven kennen gleichfalls derartige farbige Halluzinationen, soweit sie Belladonna in großen Dosen verwenden. Die vorliegende Schrift ist somit vielleicht ein interessanter Beitrag zur Pathologie der Sehnerven, aber über »das Farbtonproblem im psychischen Gesamtbereich« sagt sie sehr wenig aus, was tonpsychologisch verwendbar wäre. *Richard H. Stein*

ZDISLAS JACHIMECKI: *Frédéric Chopin et son oeuvre.* Verlag: Librairie Delagrave, Paris.

Vorliegendes Chopinbuch des Krakauer Universitätsprofessors *Zdislas Jachimecki* ist die französische Fassung eines vor einiger Zeit erschienenen polnischen Werkes. Die französische Ausgabe, bereichert durch ein ausführliches Vorwort des französischen Chopinkenners und Sammlers *Edouard Ganche* bringt Jachimeckis gehaltvolle Arbeit überhaupt erst einem größeren Kreise nichtpolnischer Interessenten näher. Ihren Schwerpunkt hat die Schrift nicht so sehr im Biographischen, als im Ästhetischen, in der Betrachtung der Werke des Meisters. Im besonderen bemüht sich der Autor, den polnischen Charakter der Chopinschen Musik, ihr harmonisches Klangbild dem Leser nahe zu bringen, ihren geistigen Gehalt zu deuten, ihre formale Gestaltung verständlich zu machen. In allen diesen Bestrebungen berührt er sich natürlich mehr oder weniger mit allen früheren Chopinbiographen. In der Tat ist es eine Eigentümlichkeit und ein Vorzug seines Buches, daß er sich in fast jedem einzelnen Falle mit dem Urteil seiner kritischen Vorgänger auseinandersetzt, ihnen zustimmend, es ergänzend oder auch es ablehnend, durch eigenes Urteil ersetzend. Gerade diese Partien zeigen einen außerordentlich versierten Kenner seines Stoffes, eine tiefblickende Einsicht, eine künstlerische Natur, sehr zum Vorteil der Arbeit. Alles in allem muß Jachimeckis Chopinbuch als eine wertvolle Bereicherung der Chopin-Literatur bezeichnet werden, nicht so sehr durch eine Fülle von absolut Neuem in der Betrachtung, als durch die Klärung der Begriffe, die meistens endgültige Formulierung des Urteils. Wer immer mit Chopins Kunst sich ernsthaft beschäftigt, wird Jachimeckis von so edler Begeisterung wie gründlichster Sachkennnis erfülltes Buch mit großem Nutzen verwenden können.

*Hugo Leichtentritt*

## MUSIKALIEN

VOLKMAR ANDREAE: *Musik für Orchester, I, op. 35.* Verlag: Hug & Co., Leipzig.

Der Künstler war stets bestrebt, als Komponist wie als Dirigent die Fühlung mit der musikalischen Avant-Garde aufrecht zu erhalten. Seine neueste »Orchestermusik« zeigt ihn mit Sicherheit lineare Bahnen wandelnd, ohne Rücksicht auf manche Härten des Zusammenklangs. Sein gediegenes Können umschifft mit Leichtigkeit die Klippen einseitigen Parteidogmatismus und bietet substantiell und technisch so viel Interessantes, daß auch ein so radikal eingestelltes Auditorium, wie das des Musikfestes in Liège, dem Werk seine Zustimmung nicht versagen konnte. Das kurze Werk ist sehr abwechselungsreich und erfreut besonders im Mittelteil (Andantino) durch gehaltvolle Melodik. Der durchsichtige Orchestersatz ist meisterhaft, nur mit dem Einbau einer vollkommen unselbständigen Klavierstimme können wir uns nicht einverstanden erklären.

*Willi Reich*

JOSEPH LAUBER: *Tanz-Suite im alten Stil für Flöte und Klavier*, op. 48; *Prélude et Fugue à deux voix pour Flûte seule*, op. 49. Selbstverlag, Genève; Vertrieb auch durch Wilh. Zimmermann, Leipzig.

In der sechssätzigen Tanz-Suite scheint mir die Fantasie des Komponisten, der neuerdings eine Vorliebe für die Flöte zeigt, durch die Nachahmung der alten Tanzformen (Allemande, Courante usw.) etwas eingeengt worden zu sein; manches klingt gesucht, doch steht auch in diesem Werk das große technische Können des Komponisten über jedem Zweifel. Sehr interessant ist sein Versuch der zweistimmigen Fuge für eine Flöte; er scheint mir gelungen; der Bläser wird freilich gut tun, jeder der beiden Stimmen eine möglichst verschiedene Tonfärbung zu geben. Das Präludium ist eine Art Improvisation oder freie Fantasie, durchaus anziehend.

*Wilhelm Altmann*

HANS PLESS: *Drei Lieder mit Klavierbegleitung.* Verlag: C. F. Kahnt, Leipzig.

Der Autor ist ganz entschieden ausdrucksbegabt. Nur tut er des Guten zuviel. Das Bestreben, die Gesangslinie in jeder kleinsten Phrase aufs höchste zu intensivieren und zu spannen, verbiegt die Linie, macht sie zackig und unruhig. Auch der Klavierpart wächst allzusehr ins sinfonisch-Riesenhafte. Fast wirkt er wie ein Orchesterauszug. Es fehlt bei Pleß an der rechten Ökonomie, die die Phantasie zugunsten einer größeren formellen Klarheit und Übersichtlichkeit in Zucht hält. Begabt ist der Autor unzweifelhaft, Ausdrucksmittel hat er zu Gebote. Es wäre zu wünschen, daß er sich noch ein wenig abklärt. Am schönsten in diesem Opus ist das zweite Lied »Wanderung im Herbst«.

*Kurt Westphal*

CONRAD BECK: *Der Tod des Oedipus*. Kantate für Chor, Soli und Orgel (2 Trompeten, 2 Posaunen und Pauken ad lib.). Partitur. Verlag: B. Schott's Söhne, Mainz.
Ein schlichter und gerade deshalb doppelt eindrucksstarker Text von *René Morax* (übersetzt von *H. Weber*) schildert das friedvolle Sterben des blinden Dulders an der vom Orakel bestimmten Stätte der Erfüllung. Eine kurze Episode der Eumeniden gibt dem Ganzen stärkeren dramatischen Einschlag. Mit einer Strenge, die die Größe antiken Geistes atmet, tritt der Jungschweizer an diese Aufgabe heran. Daß die Aufführung sich eventuell mit Orgelbegleitung begnügen kann, ist in der heutigen wirtschaftlichen Krisis sicherlich begrüßenswert. Doch ist die Bläserbehandlung besonders bei dramatischen Steigerungen von solch grausam-strenger Starrheit, daß man nur schweren Herzens und im äußersten Notfall darauf verzichten möchte.
Trotz aller Freiheit des Linearen schimmert das tonale Fundament sehr deutlich durch. Infolgedessen sind die gesanglichen Linien im einzelnen ziemlich leicht zu treffen. Der Zusammenklang führt dann darüber hinaus zu ständiger Polytonalität. Diese Wirkung wird noch verstärkt durch die Orgel, die meist ein sehr dunkel gefärbtes dissonantes Klangmassiv dagegen setzt, das aber ebenfalls sich aus klaren und bestimmten Linienführungen ergibt. Von ergreifender Kraft ist besonders das große Zwischenspiel (Takt 203 beginnend). Lyrik von zarter Herbheit spinnt sich vor allem im ersten (kolorierten) Frauenchor und in der fast orientalisch anmutenden Partie der Antigone aus. Die Ausführung des ziemlich kurzen Stückes verlangt sattelfeste Sänger und einen Leiter, der nicht durch äußerliche Gewaltmittel den inneren Gehalt gefährdet. *Carl Heinzen*

WALTER BERTEN: *Duo-Sonate für Geige und Bratsche*. Verlag: Dr. B. Filser, Augsburg.
Mit den durchaus anmutigen, teilweise bedeutenden Duetten gleicher Besetzung von M. Haydn u. W. A. Mozart hat diese Komposition keine gemeinsame Linie. Man könnte sie eine kanonische Studie nennen, da der kontrapunktische Gedankengang der Imitation als roter Faden durch die drei Sätze läuft. Aber es ist eine Nachahmungskunst mit Zerrspiegel, an dessen willkürlichen Lageverschiebungen der Wohlklang ein kümmerliches Dasein fristet. *H. Seling*

HERMANN WUNSCH: *Messe* für Männerchor, Soli (Sopran, Alt, Tenor, Baß) und Orchester (Orgel ad Libitum) op. 36. Verlag: Gebrüder Hug und Co., Leipzig.
Es ist schade, daß diese Messe, die im Franz-Schubert - Preisausschreiben preisgekrönt wurde, im Wert ihrer einzelnen Teile so sehr ungleich ist. Hätten alle Sätze die musikalische Gewalt des Kyrie — man müßte von einem Meisterwerk moderner Meßkomposition sprechen; denn dieses Kyrie, mit seinem einprägsamen $^5/_4$-Thema, das über pulsender Achtelbewegung des Orchesters sich erhebt, mit seiner Knappheit der Diktion, mit seinem großartigen Ausgleich von polyphonen und homophonen Partien, mit der lapidaren Größe und Wucht, die selbst über so verhältnismäßig einfachen Akkordfolgen wie denen auf Seite 5 und 6 liegt — es ist schlechthin bewundernswert. Schon im Gloria aber läßt leider die Ausdruckskraft wesentlich nach, um sich nur noch vorübergehend zur Höhe des Kyrie aufzuschwingen. Melodische Banalitäten werden unbedenklich angewandt (Cum sancto spiritu, Sanctus S. 42, Osanna S. 44), ganze Partien werden in einer Art chorischen Parlandos, ohne thematische Einfassung, mit unendlicher Ton- und Akkordrepetition erledigt. Dieser chorische Lektionston wird für den ganzen Credo-Schluß (S. 33 bis 35) angewandt. Dem Credo fehlt dadurch, daß es nicht in einzelne »Nummern« aufgeteilt ist, die nötige Abrundung der einzelnen Partien. Das unablässige Weitertreiben des Textes läßt der Musik keine Zeit zur Entfaltung; zu jäh und hart stehen Partien wie das Crucifixus und das Et resurrexit gegeneinander, zu sehr wirkt der Kontrast hier als bloßer Effekt (dem allerdings die Wirkung nicht abgesprochen werden kann). Die Musik kann sich bei der Kürze, mit der sie verweilt, nicht sammeln, das Ganze wirkt aphoristisch und schlagworthaft. Dazwischen finden sich dann wieder Stellen von großer Schönheit, das soll keineswegs verschwiegen werden. Und somit sollte die Messe trotz der geäußerten Bedenken oft aufgeführt werden. Chöre können sich ein dankbareres wirkungssichereres Werk gar nicht wünschen. Der Musiker aber wird seine Freude an dem prachtvollen Kyrie haben. *Kurt Westphal*

MIKLOS ROZSA: *Variationen über ein ungarisches Bauernlied*, op. 4. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Das Schönste an den vorwiegend formal ge-

haltenen Variationen des jungen temperamentvollen Musikers ist das urwüchsige Thema mit seiner charakteristischen ungarischen Synkope, die in den verschiedenen Umwandlungen geschickt ausgebeutet wird. Sonstige rhythmische Verschiebungen, schwierige Doppelgriffe, Flageolettenspiel und dankbares Passagenwerk liefern das Baumaterial für die Variationen, die sich gelegentlich — etwa in der von Bartok übernommenen Vorliebe für Sekunden-Koppelungen — vorsichtig der Moderne nähern. Schon um seiner Bravour willen könnte das sauber gearbeitete Stück seinen Weg durch die Konzertsäle machen.

*Erwin Felber*

JOSEPH RINALDINI: *Sechs Lieder.* Verlag: Ludwig Doblinger, Wien.

Diese einzeln erschienenen Lieder sind teils für hohe, teils für mittlere Stimme geschrieben. An zweiter Stelle steht ein Wiegenlied, das bei aller Einfachheit doch ungesuchte harmonische Ausweichungen bringt. »Das Blumenboot« fällt leider im Zwischenspiel ab. Im dritten — »Über dem Warten« — (nicht gerade dem stärksten der Lieder) erinnert die Gelöstheit des Klanglichen ein wenig an Wagners »Fünf Gedichte«. Unter den im allgemeinen nobel und ohne Weichlichkeit gemachten Stücken ist das erste — »Du mein Glück« — durch zügige Schreibweise und harmonischen Fluß vielleicht das Sympathischste.

*Carl Heinzen*

BELA BARTOK: *Drei Rondos über Volksweisen für Klavier.* Verlag: Universal-Edition, Wien.

Diese drei kleinen Rondos sind gewiß recht hübsche Stücke, in denen Volksweisen mit zarter Hand interpretiert werden. Neues aber bringen sie nicht. Wir kennen diese Übertragungstechnik — fast möchte man sagen zur Genüge — aus Bartoks ungarischen Bauernliedern, aus seinen Kinderstücken und insbesondere aus der Improvisation. Kann man, wenn man ehrlich ist, diesen Stücken einen hohen Kunstwert zusprechen? — Wir haben eine große Verehrung für Bartok. Aber unser lebendiges Interesse an seiner Klaviermusik *kann* einfach nicht anhalten. Es ist fast unbegreiflich, daß derselbe Mann, der in seinem 3. und 4. Streichquartett eine wahrhaft imponierende Phantasie und universale satztechnische Meisterschaft gezeigt hat, in seiner Klaviermusik in eine Sterilität verfällt, die nun beinahe schon ärmlich wirkt. Diese kleinen Rondos sind aus Routine und Schablone geschaffen. Es geht wirklich nicht, daß Bartok sich selbst unentwegt nachmacht.

*Kurt Westphal*

THEODOR MÜLLER: *Suite in e-moll, für Violine allein* (Manuskript).

Wenn schon Solosuiten, dann so wie diese, in welcher echt musikantisches Blut sich regt und das inspiratorische Entstehen auf der Geige unverkennbar ist. Diese sowohl solistisch, als auch pädagogisch sehr gut verwertbare Komposition hat nichts mit papierner Satzkunst zu tun, nichts mit atonalen Experimenten.. Alles ist Frische, Jugend, Natürlichkeit und nicht zuletzt musikalische Wohlerzogenheit, die nicht ins Stolpern gerät, wenn sie dem Alten Respekt erweist. Ein paar gemilderte Streckungen würden dem Werk die verdiente Verbreitung erleichtern.

*Hugo Seling*

FRANZISKUS NAGLER: *König Lenz,* Lied für gemischten Chor. Verlag: Emil Grunert, Leipzig.

Das Lied ist ein Erzeugnis ältesten Liedertafelgeschmackes. Doppelt peinlich berührt solch gedankenloses Fortstapfen in alten Bahnen zu einer Zeit, die dem Chorgesang erneute Aufmerksamkeit schenkt und sich um einen neuen Chorstil, der aller Liedertafelei fern ist, bemüht. *Kurt Westphal*

ANNA HEGNER: *Sonatine für Violine und Klavier.* Verlag: Gebr. Hug, Leipzig.

Wie die »Stückli«, die diese bekanntlich ausgezeichnete Violin-Virtuosin und Pädagogin vor einiger Zeit veröffentlicht hat, ebenso instruktiv und geschmacksbildend, also beim Unterricht von Kindern trefflichst zu verwerten; aber auch Erwachsene werden an den drei kurzen Sätzen, von denen der letzte Variationen über »Alle Vögel sind schon da« bringt, Freude haben. *Wilh. Altmann*

HANS GAL: *Drei Porträtstudien nach Gedichten von Wilhelm Busch.* op. 34. Für Männerchor und Klavier. Verlag: B. Schotts Söhne, Mainz.

Ein paar köstlich behagliche Stücke gibt Gál mit diesem Opus. Es wäre unbillig, eins der Chorlieder auf Kosten der andern zu loben. Singen! Singen! und behäbige Heiterkeit damit erwecken. Heiterkeit, die nicht zuletzt auf Rechnung der liebenswert tiefen Weltanschauung Buschs zu setzen ist.

*Richard Petzoldt*

* RUNDFUNK *

## KURZE ANTWORTEN

1. Als Konzertkritiker können Sie natürlich sagen, Herrn X. fehle die zur Wiedergabe des Brahmsschen Violinkonzertes erforderliche technische und künstlerische Reife. Daß Sie als Schallplattenkritiker einer Zeitung überhaupt nichts tadeln dürfen, sollten Sie wissen. Wenn Sie Rundfunkkritiker wären, so müßte man Ihnen entgegenhalten, daß es nicht angängig ist, ein derartig hartes Urteil lediglich auf Grund der Mikrophonwirkung zu fällen.

2. Die Rundfunkkritik der Zeitungen finden Sie nicht im Feuilleton auf der zweiten bis vierten Seite des Hauptblattes, sondern irgendwo hinten in einem Beiblatt.

3. Sie haben Recht, die Funkberichte in der Tagespresse müßten von den besten Köpfen geschrieben werden, über die sie verfügt. Denn wer nicht das Wissen seiner Zeit in sich aufgenommen hat und zugleich ein feinfühliger Kunstkenner ist, wie sollte der etwas Maßgebliches sagen können ... Aber wer macht die Rundfunkkritik in den Zeitungen? Junge Kaufleute, Elektrotechniker, Lokalreporter, Schullehrer und so. Wenns gar nicht anders geht, auch mal ein Musiker.

4. Herr Z. hat im Rundfunk immer noch bescheidene Erfolge, während er im Konzertsaal oder Opernhaus mit namhaften Baritonisten schon längst nicht mehr konkurrieren könnte. Ich werde Sie später einmal in die Geheimnisse des Verstärkerraums einweihen. Diese Rundfunk-Apotheke hat ein sehr wirksames Yohimbin für altersschwache Stimmen. Aber sie verfügt auch über Mixturen, die gegenteilig wirken.

5. *Geld* strebt nach *Macht*. Daher die Versuche des Rundfunks, im Konzert- und Opernbetrieb mittätig zu sein, mitzubestimmen. Die Arbeit hinter den Kulissen interessiert hier nicht. Wohl aber die Veranstaltung großer *öffentlicher* Orchesterkonzerte, die der Berliner Rundfunk in diesem Winter unternimmt. Für das erste Konzert hatte man Ernest Ansermet als Dirigenten und Igor Strawinskij als Solisten verpflichtet. Warum keine deutschen Künstler von Rang und Namen? Diese Frage sollten Sie an eine andere Adresse richten. Strawinskij spielte am Tage vor dem Konzert in der Funkstunde eine eigene Klaviersonate. Der Abend in der Philharmonie brachte dann außer seinem bereits bekannten »Capriccio für Klavier und Orchester« als Uraufführung vier Orchesterstudien, deren brutale, zynische Mache bei einigen Adepten frenetischen Beifall fand, während die Mehrheit der Hörer in eisigem Schweigen verharrte.

6. Sie befürchten, daß das Rundfunkorchester die besten Kräfte der Philharmoniker und der Staatsopernkapelle nach und nach aufsaugen werde. In England ist man längst so weit, daß der Rundfunkmagnet (höhere Honorierung, leichterer Dienst) die wertvollsten Instrumentalisten anzieht und leider auch festhält. In Berlin darf man vielleicht noch immer mit dem Idealismus der Orchestermusiker rechnen, so lange Persönlichkeiten wie Furtwängler sich dem Rundfunk versagen. Furtwänglers Desertion würde möglicherweise das Ende des Berliner Philharmonischen Orchesters bedeuten. Nicht das Ende seiner materiellen Existenz, wohl aber seiner künstlerischen Geltung als repräsentativstes Konzertorchester der Reichshauptstadt.

7. Sie sind begeistert von der Messe des Komponisten Hermann Wunsch, die aus Nürnberg übertragen wurde? Ich stimme Ihnen bei: Hier offenbart sich eine tiefinnerliche Natur und ein großer Könner, von dem man bisher leider nur wenig gehört hat.

8. Ich bin nicht Ihrer Meinung, daß Seidler-Winkler in Berlin durch Hermann Scherchen ersetzt werden sollte. Man darf nicht vergessen, daß Seidler-Winkler aus einem höchst mittelmäßigen Orchester in stiller, zäher, notwendig pedantischer Arbeit einen Klangkörper geschaffen hat, der heute jeder Aufgabe gewachsen erscheint. Scherchen dagegen ist bei aller Begabung doch der typische Reisekapellmeister. Als Gastdirigent wird er uns jederzeit willkommen sein, sofern es sich um Aufführungen von Orchesterwerken der Nachkriegszeit handelt. Als ständigen Dirigenten möchten wir ihn aber nicht haben, auch in seinem Interesse nicht, weil die harte Fron des Berliner Betriebes nichts für diesen unsteten, ehrgeizigen Dirigenten ist, dessen Stärke gerade in seiner Einseitigkeit besteht.

9. Trösten Sie sich damit, daß auch die schlechtesten Programme noch immer zwei Mark pro Monat wert sind.

10. »Da müßte die Presse doch ...« Sie haben ja ganz recht; aber wenn die Verleger nicht wollen und die Rundfunkreferenten nicht dürfen ...?

11. Ich habe in der »Musik« immer vor einer

Politisierung des Rundfunks gewarnt. Innerpolitisch sind die Gefahren vielleicht nicht allzu groß, da die Bemühungen von rechts und links, sich des Rundfunks zu bemächtigen, bei ernsten Konflikten zu einer schnellen Zerstörung der Anlagen führen würden. Bedeutungsvoller ist der friedliche Krieg mit den lieben Nachbarn, von dem schon früher einmal die Rede war. Die Franzosen haben letzthin in der Nähe von Straßburg einen Großsender errichtet, die Deutschen als Antwort darauf einen noch größeren Sender in Mühlacker. Diese beiden neuen Sender könnten natürlich ebenso der Verständigung wie der Verfeindung dienen. Indessen . . .

12. Sie halten die Rundfunkmusik für unwichtig, weil sie rein künstlerisch tiefer als die Konzert- oder Theatermusik stehe. Wir anderen halten sie für wichtig, weil ihr Publikum tausendmal, zehntausendmal größer ist.

13. »Opusmusik« ist ein neues Schlagwort. Es gibt zahllose Hörer, die ihren Apparat sofort abstellen, wenn hinter dem Titel eines Werkes eine Opuszahl steht. Politische Fanatiker bekämpfen die »Opusmusik«, weil sie »Bougecismusik« sei.

14. Die elektrischen Wellen pflanzen sich fast eine Million mal schneller fort als der Schall in der Luft. Ein Berliner Rundfunkredner wird daher von Teilnehmern in München, Köln oder Königsberg früher gehört als von Personen, die sich im gleichen Raum, aber etwa 30 Meter vom Sprecher entfernt, befinden. Da es sich hierbei immerhin nur um den Bruchteil einer Sekunde handelt, ist es nicht gerechtfertigt, daß die Ansager sich so oft verspäten, oder gar, daß sie Programmnummern ankündigen, die längst erledigt sind. (Noch ärgerlicher wirkt die Schlamperei, wenn man wegen verspäteter Ansage den Anfang eines neuen Werkes nicht zu hören bekommt, wie dies z. B. bei dem immerhin interessanten Requiem von Lothar Windsperger geschah.)

15. Bei musikalischen Einzelvorträgen ist eine Höher- cder Tieferlegung des Klanges technisch möglich, so daß man jeden Bariton mühelos zum Ritter vom hohen C oder zum Bassisten machen könnte. Es wäre ferner ohne Schwierigkeit zu bewerkstelligen, daß sich ein Koloratursopran zu den Höhen der Piccoloflöte aufschwingt.

16. Wenn die Rundfunkleiter mehr Sinn für Humor hätten und die Technik des Rundfunks einigermaßen beherrschen würden, so könnten sie im nächsten Monat die herrlichsten funkeigenen Faschingsprogramme aufstellen. Es sei hier vor allem an eine Schallplattenvorführung von Georg Schünemann erinnert, die so amüsant, so überwältigend komisch war, daß man nicht eine, sondern zehn, zwanzig Wiederholungen gewünscht hätte. Da wurde z. B. aus einem Sprechchor durch Vervielfachung der Umdrehungszahl ein gackernder Hühnerhof. Ach, war das herrlich! Die Tobis sollte einmal, als Gegenstück, einen Hühnerhof musikalisch mit der Zeitlupe aufnehmen. Wir würden dadurch nicht nur einen tiefen Einblick in das Seelenleben der Hühner gewinnen, sondern zugleich ein atonales Musikstück erhalten, dem eine gewisse Logik nicht abzusprechen wäre.

17. Auch ich hoffe, daß der Offenbach-Zyklus jetzt zu Ende ist. Ein paar hübsche Nummern rechtfertigen nicht die Aufführung eines abendfüllenden Werkes. Nebenbei: Es hat weder in Saragossa noch sonstwo jemals einen »alcade«, sondern immer nur einen »alcalde« gegeben.

18. Sie machen sich über den Text der »Lombarden« von Verdi lustig. Aber die Musik ist doch herrlich, hinreißend! Was wollen Sie? Es gibt keinen Operntext, über den man sich *nicht* lustig machen könnte.

19. Auch mir erscheint es ungerechtfertigt, daß man immer nur die drei letzten Sinfonien von Tschaikowskij hört. Seidler-Winkler hat das große Verdienst, nach der ersten Sinfonie nun auch die zweite aufgeführt zu haben. (Die eigentlich eine viersätzige Suite ist.) Anfänglich störten leider Mängel der Übertragung; die Wirkung der beiden letzten Sätze, die virtuos gespielt wurden, war geradezu faszinierend.

20. Den 66jährigen d'Albert als Pianisten zu hören, war für Sie wie überhaupt für die jüngere Generation, die ihn nur als Komponisten kennt, gewiß ein sensationelles Ereignis. D'Albert gehört nach wie vor zu den wenigen schöpferischen Pianisten, die uns keinen Salon-Beethoven, sondern den äußerlich ein wenig verwilderten Titanen zeigen. Es kommt wirklich nicht so sehr darauf an, daß er zuweilen danebenhaut. Das hat er immer getan. Freilich, freilich, er muß nun auch manche anderen technischen Mängel mit dem Pedal verschleiern. Aber er ist doch noch immer der »echteste« Beethoven-Spieler, der größte, den es je gegeben hat.

*Richard H. Stein*

# * ENTWURF FÜR EIN KINDERKONSERVATORIUM *

Daß der allgemeinen Musikerziehung der Jugend in den letzten Jahren eine so merkbar erhöhte Aufmerksamkeit geschenkt wird, ist keine zufällige Erscheinung, sondern hängt mit der gegenwärtigen Formwandlung der Tonkunst zusammen. So wie die großen Formarchitekturen des ausgehenden 19. Jahrhunderts mit ihren instrumentalen Monstreapparaten zu immer kleineren Gebilden und kleinen Orchestern zusammenschrumpfen und so eine Ära ankündigen, in der eine neue Art von Kammermusik zu erwarten ist, macht sich gleichzeitig das Eigenrecht der singenden Stimme geltend, und wir erleben eine neuartige Wiedererweckung des vokalen Klangempfindens. Daraus erwächst allerorten eine erhöhte Beschäftigung mit rein gesanglichen Dingen, die jenseits vom Sologesang im gemeinschaftlichen Erleben eine immer größere Rolle zu spielen beginnen. Es ist dies eine Bewegung, die nichts mit der im 19. Jahrhundert gepflogenen Liedertafelei gemeinsam hat; in den unzähligen Arbeitergesangsvereinen, in manchen Kinder- und Schulchören herrscht ästhetisch, gesinnungsmäßig und künstlerisch ein vollkommen veränderter Geist. Den Gründen für diese Wandlung nachzuspüren, erübrigt sich, es gilt vielmehr, sich ihr dort anzuschließen, wo sie am zukunftsträchtigsten ist: bei der Jugend.

Der Gesangsunterricht im Alter von 6 bis 14 Jahren, über den Stimmwechsel hinweg, hat in der letzten Zeit bedeutsame Reformen erlebt. Ihm steht der nach altem Muster gepflogene Unterricht, wie er in vielen Schulen noch üblich ist, störend im Wege.

Die sich außerdem immer mehr durchringende Erkenntnis, daß in jedem gesund veranlagten Kinde musikalische Begabungen vorhanden sind, hat bei namhaften Pädagogen den Plan einer neuen Systematik für den elementaren Musikunterricht reifen lassen. Diese Systematik wendet sich zuerst an die vokalen Möglichkeiten, bringt dem Kinde das physiologisch und phonetisch richtige Singen bei, versucht aber gleichzeitig, in geschickter Einstellung auf das kindliche Aufnahmevermögen, das musikalische Bildungsgut in elementarer Disziplin zu vermitteln. So entstehen Gemeinschaften, wo der Lehrer einer Anzahl von Kindern unter Ausnutzung ihres Spiel- und Gesangstriebes Musik zur Tat werden läßt, rhythmische, akustische Phänomene erklärt, die Notenschrift anschaulich beibringt, ja sie selbst zum musikalischen Schaffen anregt. Nach kurzer Zeit singen die Kinder wohllautend, der Grad ihrer Begabung wird offenbar, die Entscheidung, für welches Instrument sie besonders geeignet sind, wird leicht gefällt, und sie treten ihr Instrumentalstudium in einer Weise vorgebildet an, die ihnen die Anfangsschwierigkeiten wesentlich erleichtert. Der ihnen als Gemeinschaftserlebnis lieb gewordene Ensemblegesang wird dann gerne von ihnen fortgeführt, und auch die Beschäftigung mit den Elementen der Tonkunst bleibt ihnen interessant. Sie können, ohne ihr Spezialstudium zu vernachlässigen, auf diese Art in ihrem künstlerischen Streben, ihrem Erkenntnisdrang auf ein beträchtliches Niveau musikalischer Bildung gebracht werden, ob sie nun die Musik zum Beruf erwählen oder nicht. Es liegt durchaus nicht im Sinne dieses Lehrsystems, das übrigens an vielen Orten in seinen Einzelheiten erprobt ist, Wunderkinder heranzubilden oder besonders rasche, der Entwicklung voraneilende Instrumentalerfolge zu erzielen. Dieses System will vielmehr mit höchstem Verantwortungsgefühl die kindliche Aufnahmebereitschaft für das Edle und Schöne benützen, um bereits in der Jugend ein künstlerisches Streben zu wecken, den Geschmack zu festigen, das Gefühl für Niveau zu bilden und eine frühzeitige Einstellung zu der überhandnehmenden qualitativen Musikinflation zu ermöglichen.

Daß ein Institut, das mit solchen Richtlinien eine Kinderabteilung aufmacht, in der Wahl seiner Lehrkräfte und in der Umgrenzung seiner Aufgaben nicht vorsichtig genug sein kann, liegt auf der Hand. Es wird zweckmäßig den reinen Instrumentalunterricht vorerst getrennt davon halten. Der Übertritt in Instrumentalklassen kann zwar jederzeit erfolgen, soll aber von mehrfachen Gesichtspunkten abhängig bleiben. Gewöhnlich ist es ja so, daß ein Kind, das etwa Geigenunterricht zu nehmen beginnt, möglichst schnell die Fähigkeit erlangen soll, ein »Weihnachtsstück« im Familienkreise zu spielen . . .

Viel wichtiger für die Entwicklung des hier beschriebenen Weges ist, den Zeitpunkt für den Beginn des Instrumentalstudiums nur bei offensichtlich hervorragend begabten Kindern früher als nach zwei Jahren anzusetzen. In diesen zwei Jahren aber kann der wesentliche Stoff in etwa zweimal wöchentlich je zweistündigen Kursen ausgebreitet werden, um dann, nach dem Beginn des Instrumentalunterrichtes, fortlaufend mit je einer

Stunde in der Woche weiter ausgebaut zu werden.
Er umfaßt Atemübungen und Stimmbildung auf physiologischer Grundlage unter Hinzuziehung eines Laryngologen, dessen Rat auch bei eintretender Mutation einzuholen ist; angefangen bei den primitivsten Tonfolgen, führt die im Ensemblegesang geübte Unterweisung zu immer komplizierteren Melodiebildungen im ein- und mehrstimmigen Gesang. Im Zusammenhang damit erfassen die Kinder spielend leicht die Grundelemente der Musiklehre, die Notenschrift, die Intervallehre; sie üben zwanglos ihr Gehör, lernen auch allein zu singen, erfassen melodische Spannungen, Leittonfunktionen, Vorhalte, Belebungen, Prolongationen und können außerdem ohne historische Erörterungen bereits ein gewisses Maß formaler Erkenntnisse aufnehmen.
Als willkommene Abwechslung und als physisch außerordentlich wichtige Auslösung wird sich an diesen Gemeinschaftsgesang regelmäßig eine etwa halbstündige rhythmische Gymnastik anschließen, die von Zeit zu Zeit mit geeigneten Gesängen verbunden wird und zum Tanz überleitet.
Selbstverständlich nehmen theoretische Erörterungen, der Mentalität der Kinder angepaßt, jeweils einen Teil der Zeit in Anspruch. Sobald die Notenschrift erlernt ist, beginnen Musikdiktate, die auf verschiedenen Instrumenten dargestellt werden. Auf diese Weise werden akustische Vorstellungen, das Wissen um die Instrumentengattungen und ihre Färbungen erzielt.
Mit der Zeit stellt sich heraus, daß im Verfolgen dieser Methoden bei den Kindern nicht nur die Lust am Musizieren außerordentlich wächst, sondern daß sie auch nach immer neuer musikalischer Nahrung verlangen: der Lehrer beginnt ihnen vorzuspielen. Ihre rhythmischen und melodischen Erlebnisse erscheinen ihnen jetzt in neuem Licht, und sie beginnen bereits Literatur kennen zu lernen. Da dürfte auch der Zeitpunkt gekommen sein, sie in entsprechender Weise, auf dem Umweg über die Reproduktion, in das Wesen musikalischer Produktionsvorgänge einzuweihen, ihnen geschichtlich die wichtigsten Erscheinungen näher zu bringen und die Anfangsgründe für eine später praktisch verwertbare Stilkunde zu legen. —
Ein solches »*Kinderkonservatorium*« wird also einen Lehrer für Stimmbildung und Chorgesang, eine Gymnastiklehrerin und einen vielseitig theoretisch und instrumental gebildeten Musiker mit pädagogischer Begabung benötigen, die sich untereinander verstehen und ergänzen müssen. Die Arbeit wird groß, der Erfolg ungemein erfreulich sein. Es liegt an dem Institut, das die Initiative zu einer solchen Gründung hat, und es liegt an den Eltern, die sich über die Tragweite dieser Methoden klar werden müssen.

*Carl Johann Perl*

# MUSIKPFLEGE AUF DER PÄDAGOGISCHEN AKADEMIE

Die Neuordnung der Lehrerbildung, die nach der Revolution in fast allen deutschen Ländern durchgeführt worden ist, hat eine Fülle von neuen Aufgaben in allen Disziplinen geschaffen. Mag auch die äußere Form in den einzelnen Staaten verschieden sein, mögen es, wie in Preußen, neugegründete »Pädagogische Akademien« oder, wie in Hamburg, Thüringen, Sachsen, bestehende Universitäten (mit angegliederten »Pädagogischen Instituten«) sein, die die Ausbildung der Volksschullehrerschaft übernehmen, in *einer* Voraussetzung stimmen sie alle überein, daß nämlich von dem Studierenden die Ablegung der Reifeprüfung (Abiturium) verlangt wird. Diese Forderung ist übrigens von den Lehrervereinen schon vor dem Kriege erhoben worden. Die Übermittlung der sogenannten »allgemeinen Bildung« wird damit der höheren Schule allein zugewiesen. Es soll hier nicht die Frage gestellt werden, ob die höhere Schule in ihrer augenblicklichen Struktur diese Aufgabe erfüllen kann, in *einem* Punkt hat sie einen besonders schweren Stand, dieser Anforderung gerecht zu werden, und dieser betrifft die Musik. Bei der geradezu unverantwortlich geringen Stundenzahl für den Musikunterricht, die durch die amtlichen »Richtlinien« festgesetzt worden ist, dürfte es platterdings unmöglich sein, die Schüler musikalisch so zu fördern, wie es im Interesse eines guten Volksschullehrernachwuchses notwendig wäre. Nun versucht man allerdings die Gefahr zu bannen, indem man von dem

Abiturienten, der eine pädagogische Akademie besuchen will, eine *musikalische Aufnahmeprüfung* verlangt. Es wird »Vertrautheit mit der allgemeinen Musiklehre« gefordert; ferner muß der Bewerber imstande sein, »ein einstimmiges schlichtes Motiv nachzusingen und niederzuschreiben, ein einfaches Lied vom Blatt und eine Anzahl Volkslieder auswendig zu singen. »Im Spiel eines der drei Instrumente Geige, Klavier oder Orgel müssen die Grundlagen vorhanden sein.« Das klingt bescheiden und ist — nach meinen Erfahrungen — offenbar doch schon zuviel. In Pädagogischen Akademien, deren Studierende in der Mehrzahl aus kleinen und kleinsten ländlichen Bezirken kommen, zeigt es sich, daß für die Vorbereitung so gut wie alles versäumt worden ist. Es handelt sich — wie erfreulicherweise festgestellt werden kann — nicht etwa darum, daß die Bewerber und Bewerberinnen als musikalisch »hoffnungslos« bezeichnet werden müssen, es zeigt sich nur ein erschreckender Mangel an »Umgang mit Musik«.

Auf diesem Gebiet muß die Pädagogische Akademie unendlich viel Versäumtes nachholen. Diese Aufgabe ist schwer, aber außerordentlich lohnend und für den Lehrenden beglückend. Eine solide »Handwerkslehre der Musik« ist das wichtigste, was wir den Studierenden zunächst geben müssen. Ist diese Handwerkslehre lebendig, steht sie in engstem Zusammenhang mit dem singenden Menschen, so gehört sie zu den schönsten Aufgaben der Musikpädagogik, erschließt sie doch bei den meisten Studierenden erst den Sinn für die Musik. Es ist ja oft erschreckend zu beobachten, wie Menschen, die noch soeben ein Stück von Mozart oder Beethoven leidlich geschickt zu Gehör gebracht haben (auf dem Instrument natürlich), völlig versagen, wenn sie ein kleines Motiv erfassen sollen. Das mechanische Nachsingen geht vielleicht noch, aber irgendeine feste Tonvorstellung ist damit in den wenigsten Fällen verknüpft.

Diese Musikstunden an der Pädagogischen Akademie haben aber neben ihrer »fachlichen« Bedeutung noch einen anderen Sinn. Sie leisten für die Herstellung einer *Gemeinschaft* innerhalb der Studentenschaft die sicherste Gewähr. Die Gefahr der »Zersplitterung«, des beziehungslosen Nebeneinanders der einzelnen Disziplinen ist auf der Pädagogischen Akademie ebenso groß wie an der höheren Schule und an der Universität. Dadurch, daß die »Erziehungswissenschaft« zum Kernstück der Bildung erklärt wird, ist sie noch keineswegs beseitigt. Entscheidend ist, ob es gelingt, an dieser oder jener Stelle eine wirkliche Gemeinschaft auf der Basis eines »gemeinsamen Schaffens« herzustellen. Daß die Musik hierzu in erster Linie berufen ist, kann füglich nicht bezweifelt werden. Das kommt auch in den amtlichen Bestimmungen zum Ausdruck, die in richtiger Erkenntnis der hohen Bedeutung, die der Musik im Hinblick auf den Beruf des künftigen Volksschullehrers (der ja auch *Volkserzieher* sein muß) zukommt, stundenplanmäßig der Musik einen breiten Raum zuweisen. Zwar ist jetzt der Begriff »Pflichtstunde« gefallen (alle Vorlesungen und Übungen sind grundsätzlich »wahlfrei«), doch hält man in der Praxis daran fest, daß den Studierenden wöchentlich fünf Musikstunden zur Verfügung stehen. Das ist die höchste Stundenzahl, die im Lehrplan erscheint! Auch nach Erklärung der grundsätzlichen »Lernfreiheit« (nach dem Muster der Universität) darf erwartet werden, daß die Musik von den Studierenden nicht vernachlässigt wird.

Wie es eine »Lernfreiheit« gibt, besteht auch eine »Lehrfreiheit« an der Pädagogischen Akademie. Der betreffende Fachdozent kann, unbelastet von »Richtlinien«, Erlassen und Verfügungen, den Weg gehen, den er wissenschaftlich, künstlerisch und pädagogisch verantworten kann. Wie er also die ihm zur Verfügung stehenden fünf Stunden einteilt, ist seine Sache. Außer der schon besprochenen »Handwerkslehre«, in der es darauf ankommt, die Elemente der Musik: Melodie, Rhythmus, Harmonie zu behandeln unter besonderer Berücksichtigung einer klaren Orientierung im »Tonraum«, kommen als Gebiete etwa in Betracht: »Einführung in die Musikkultur der Gegenwart«, »Formen in der Musik«, »Das Volkslied«, »Das Kunstlied«, »Grundfragen der Musikästhetik«. Für Spezialgebiete bilden sich kleinere Arbeitsgemeinschaften, in denen etwa »Harmonielehre«, »Besprechungen ausgewählter Kunstwerke« und andere Themen behandelt werden. Ferner besteht an jeder Pädagogischen Akademie ein Chor (Gemischter Chor, Männerchor, eventuell beides) und ein collegium musicum instrumentale. Dazu kommt Instrumentalunterricht, wobei außer in den oben genannten Instrumenten auch Unterricht in Flöte, Laute, Cello usw. erteilt wird. Für den Instrumentalunterricht werden nebenamtliche Musiklehr-

kräfte hinzugezogen. Darüber hinaus bilden sich fast überall außerplanmäßige »Musikgemeinden«, die die musikalisch besonders »Aktiven« im Sinne des neueren Musizierens zusammenfassen.
Bis hierher könnte der äußere Aufbau der Musikpflege an der Pädagogischen Akademie dem einer Universität fast entsprechen. In der inneren Struktur unterscheidet er sich aber wesentlich. Wir können an der Pädagogischen Akademie — schon im Hinblick auf die kurze Studienzeit (zwei Jahre) — niemals etwa Musikwissenschaft um ihrer selbst treiben. Wir können es nicht verantworten, etwa ein Kolleg über Stilkunde des Barock, der Klassik usw. anzukündigen, wenn wir der Überzeugung sind, daß die Hälfte der Hörer — drastisch ausgesprochen — noch nicht »Moll« von »Dur« unterscheiden können. Mit anderen Worten: wir müssen und wir können viel stärker »führen«. Aus diesem Grunde lehnen wir auch die traditionelle Form der »Vorlesung« ab und setzen dafür das »Rundgespräch« oder noch besser — immer und immer wieder — den »Rundgesang«. Und dann noch ein weiteres: In allem unseren Tun ist irgendwie der »pädagogische Bezug« vorhanden, alles geschieht im Hinblick auf das künftige Ziel. Wir wollen ja nicht »Musiker« ausbilden, sondern »musische Menschen«, die noch mit einem Minimum künstlerischen Könnens imstande sind, mit den ihnen später anvertrauten Kindern zu musizieren. Von hier aus wird unsere Arbeit stets bestimmt. Ob sie sich segensvoll für die musikalische Volkskultur auswirken wird, muß die Zukunft lehren.

*Hans Fischer-Stettin*

# * DIE SCHALLPLATTENTAGUNG IN MANNHEIM *

Die Schallplatte als Anschauungsmittel im Unterricht — das war das Thema des *Schallplattentages*, den die Stadt *Mannheim* veranstaltete. Der Ausschuß für Volksmusikpflege (Karl Eberts) und die Volkshochschule (Paul Eppstein) hatten zusammen mit der Kulturabteilung des Lindströmkonzerns und dessen Leiter Ludwig Koch die Organisation übernommen. Drei Arbeitsthemen sollten erledigt werden: die Schallplatte im Musikunterricht, in den allgemeinen Unterrichtsfächern und in der Erwachsenenbildung. Die Fülle des Materials, aber auch die Begeisterung, mit der sich hervorragende Fachleute aus diesen Gebieten für die Verwendung der Schallplatte einsetzten, brachten es mit sich, daß die Zeit nicht ausreichte. So konnte in der letzten Abteilung nur noch Artur Holde seine gedanken- und zielklaren Ausführungen über Schallplatte und Presse vortragen, während das Referat Ernst Schoens über Rundfunk und Schallplatte abgebrochen werden mußte.
Es war in der Hauptsache eine Materialsammlung. Die Sichtung, die Systematisierung bleibt noch zu leisten. Manche Referate überschnitten sich. Den klarsten Eindruck vermittelten noch die Vorträge zum Thema *Musikunterricht*. Während Johannes Wolf einen allgemeinen Überblick gab, zeigte Kapellmeister Frieder Weißmann, wie die Schallplatte im Dienst der Chor- und Orchester-Erziehung heranzuholen ist, wie sie über Instrumente und Instrumentation aufklären kann, wie sie sogar Fingerzeige gibt für die richtige klangliche Interpretation. Der Mannheimer Sänger Fritz Seefried zeigte an Hand von Schallplatten, wie man *nicht* singen soll — die Schallplatte als Sing-Greuelmuseum. Dr. Karl Laux plädierte in einem knapp gefaßten Überblick über die verschiedenen Teilgebiete der Musiklehre (Theorieunterricht) für die Schallplatte als Anschauungsmittel.
Mit der Tagung verbunden war die Eröffnung des Mannheimer *Schallplattenarchivs*, ein neues Zeichen für die Fortschrittlichkeit der städtischen Musikpflege. Sie ist das Werk des Musikschriftstellers Karl Eberts, der eingangs der Tagung über die Möglichkeiten eines solchen Archivs gesprochen hatte. Die ungefähr 600 Lehrer und Musiklehrer, die an der Tagung teilgenommen haben, werden die Aufforderung, das Archiv zu benutzen, sicher gerne befolgen. Daß eine gewisse kritische Einstellung nicht verloren ging, dafür sorgte von vornherein das Referat Eppsteins, der aus einer philosophisch-soziologischen Einstellung heraus die Grenzlinien zog.

*Karl Laux*

# NEUE SCHALLPLATTEN

### *Ultraphon*

Nach längerer Zeit begrüßen wir *Erich Kleiber* als Dirigenten von Plattenaufnahmen. Mit den Berliner Philharmonikern bietet er eine prachtvolle Aufführung von Berlioz' Ouvertüre zu »Benvenuto Cellini« (E 532/33), sorgsam ziseliert und feurig beschwingt, wie es die Architektur und Dynamik dieses Werkes fordert. Der »Ungarische Marsch« aus »Fausts Verdammung« ist willkommene Zugabe. Mit der Trauermusik aus der »Götterdämmerung« sucht Kleiber die gleiche Höhe zu erklimmen (E 612). Nach Böhmen geleitet uns Smetana. Endlich mal etwas anderes! »Die Moldau« strömt vorüber. Ein Wandelpanorama voller Naturwunder und melodischer Reize steht unter dem Dirigentenzepter *Alexanders von Zemlinsky*, der dieses sinfonische Gemälde mit dem Berliner Philharmonischen Orchester zur bezwingenden Wiedergabe führt (E 465 bis 466). Nochmals Smetana: diesmal aus der »Verkauften Braut« das Duett »Weiß ich doch eine, die hat Dukaten«, das, von Selmar Meyrowitz mit Orchester begleitet, Michael Bohnen und Joseph Schmidt zur Geltung zu bringen bemüht sind. Bohnens Stimme ist rauh geworden, der Firnis geplatzt, und Schmidt enttäuscht (F. 626). Wir betreten russischen Boden: die allzu gedehnte, aber melodiös ergiebige und für den Bariton äußerst dankbare Arie des Fürsten Igor aus Borodins Oper wird von *Alexander Krajeff* in russischer Sprache, dem melancholischen Einschlag untheatralisch nachgebend, stimmkräftig vorgetragen (E 536). Das Salonorchester Ricardo bietet zwei nicht aufregende Sächelchen (A 600) und Joseph Schmidt erweist an zwei Unterhaltungsgesängen (A614), daß er vor dem Mikrophon besser am Platz ist.

### *Odeon*

*Hans Knappertsbusch* sucht den Kontakt mit Berlin auf dem Umweg über die Platte. Straußens »Till Eulenspiegel«, den er mit der Berliner Staatskapelle in prächtiger Musizierfreudigkeit zu außerordentlicher Wirkung bringt, würde man lieber vom lebendigen Orchester unter seinem Stab im Konzertsaal genießen. Aber auch für die Wiedergabe durch die Nadel sagen wir Dank (O—6772/73). Noch stärker vielleicht ist der Eindruck, den *Willem Mengelberg* mit seinen Amsterdamer Leuten durch Tschaikowskijs Vierte Sinfonie hervorruft (O—8404/08). Das von unbändiger Kraft strotzende, oft wild zerrissene, häufig von Genieblitzen durchzuckte, in seinen melodischen Einfällen reich gesättigte, die Vorstufe zur fünften und sechsten bedeutenderen Sinfonie bildende Werk ist als eine der allerbesten Plattendarbietungen zu werten.

### *Deutsche Grammophon A. G.*

Noch ein Tschaikowskij, seufzt man, weil es auch ein Übermaß gibt, legt das »Capriccio italien« auf und erlebt die angenehmste Enttäuschung; denn wie die Kapelle der Berliner Staatsoper unter *Alois Melichars* Führung dieses zum Bestandteil der Gartenkonzertprogramme herabgesunkene stürmische und farbige Tonstück wiedergibt, es durch sorgsamste Modellierung des thematischen Materials in höhere Sphären hebt, verdient uneingeschränkte Anerkennung. Die Polonäse aus »Eugen Onégin« wird mit gleicher rhythmischer Präzision hingelegt; nur über die Temponahme kann man anderer Meinung sein (27221/22). Wir schenken unser Ohr dem am Frankfurter Opernhaus wirkenden Tenoristen *Franz Völker*, der mit zwei populären Liedern (23637) manch anspruchsloses Gemüt erfreuen dürfte, um *Humperdincks* »Hänsel und Gretel« als Kurzoper zu schlürfen (95297/300). Als Bearbeiter zeichnen die uns wohlbekannten *Hans Maeder* und *Hermann Weigert* (letzterer ist zugleich der Dirigent), die nach bewährtem Rezept eine Anthologie aus dem schönen Werk zusammenstellten und damit auch diesmal ihr Geschick bekundeten. Erfreulich ist, daß einige Szenen ohne fühlbare Kürzung auftreten. Die ungenannten Solisten, den Chor und das Orchester stellte die Berliner Staatsoper. Man hat Freude an der Wiedergabe, wenn sie auch nicht in allen Teilen ausgeglichen ist.

### *Parlophon*

stellt den Dirigenten Dr. *Weißmann* vor die Aufgabe, Straußens »Tod und Verklärung« in unser Heim zu tragen. Weißmann ist als Platten-Funktionär eine vielbewährte Kraft, die sich bisher vornehmlich in der Begleitung angenehm bemerkbar machte. Sein Talent aber greift weiter. Auch der sehr kritisch Beanlagte wird von der mit der Berliner Staatskapelle gebotenen Wiedergabe der großartigen Tonschöpfung vollauf befriedigt sein, steht sie doch kaum hinter den Aufführungen zurück, die unter namhaftesten Dirigenten im letzten Jahr zu Gehör kamen (P 9538/39).

*Felix Roeper*

## NEUE OPERN

*René Blum* hat im Verein mit *George Delaguys* eine musikalische Komödie vollendet, die sich mit der Jugend des Dichters Heinrich Heine befaßt. Sie führt den Titel: »*Des Dichters Lieben*«. Die Musik der Komödie ist aus Werken Schumanns, Liszts und Schuberts zusammengestellt. Das Stück wird in Monte Carlo uraufgeführt.

*Alfred Bruneau* hat eine Oper »*Shylock*« komponiert. Der Text zu der Oper stammt von Reynaldo Hahn und versucht eine neue Gestaltung des Shylock-Problems. Das Werk wird in Paris an der großen Oper zur Uraufführung gelangen.

*Wilhelm Kempff* hat eine einaktige komische Oper »*König Midas*« beendet. Der Text nach Ch. M. Wieland hält sich an die griechische Sage von dem Gesangswettstreit zwischen Apollo und Pan, in der König Midas dem letzteren den Preis zuerkennt, weshalb Apoll ihm Eselsohren wachsen läßt. Die Uraufführung findet am 10. Januar am Stadttheater in Königsberg statt.

*Ernst Krenek* arbeitet an einer neuen Oper. Sie spielt im heutigen Leben und soll die mit dem »Jonny« eingeschlagene Linie fortsetzen.

*Pierre Maurices* lyrische Oper »Andromeda« soll im Frühjahr im Weimarer Nationaltheater zur reichsdeutschen Erstaufführung gebracht werden, während das Ballett »Tanzlegendchen« nach Gottfried Keller vom Münchener Staatstheater angenommen wurde.

*Pick-Mangiagallis'* komische Oper »*Küsse und Keile*«, ein der commedia del arte verwandtes, jedoch in modernem Gewand auftretendes Werk, hat sich das Hamburger Stadttheater für die Uraufführung gesichert.

*Ildebrando Pizzettis* »Fra Gherardo« stellt den Kampf eines religiösen Fanatikers zwischen Askese und Liebe zur Menschheit in den Mittelpunkt. Die reichsdeutsche Uraufführung findet im Stadttheater in Hamburg statt.

*Kurt Weill* hat die Hand an eine neue Lehroper gelegt.

*Ernst Viebig* hat die Komposition einer Oper mit dem Titel »Moses« beendet. Den Text schrieb Herybert Mensel.

*

In Donaueschingen wurde eine Oper von *Konradin Kreutzer* aufgefunden, die den Namen »*Alphütte*« trägt. Der Text hierzu wurde in Karlsruhe entdeckt. Die neuaufgefundene Oper ist in *Freiburg* i. B. aufgeführt



worden. Die »Alphütte« hatte Kreutzer als Hofkapellmeister in Stuttgart komponiert.

*Louis Spohrs* romantisch-phantastische Oper »Faust« aus dem Jahre 1816 ist in der Bearbeitung von Wilhelm Kleefeld vom Landestheater in Braunschweig zur Uraufführung erworben worden. Das Werk wird zu Beginn 1931 in Szene gehen.

## OPERNSPIELPLAN

DUISBURG: Die Uraufführung von *Edgar Istels* komischer Oper »*Wie lernt man lieben?*« ist endgültig auf den 31. Januar festgesetzt worden.

HAMBURG: *Emanuel Charbriers* »*König wider Willen*« wird noch in dieser Spielzeit im Stadttheater die deutscheUraufführung erleben.

KÖNIGSBERG: Im Rahmen des *Strawinskij*-Zyklus sollen demnächst »Die Nachtigall« und »Mavra« im Stadttheater herausgebracht werden.

LÜBECK: »*Die baskische Venus*« von *H. H. Wetzler* ist jüngst mit starkem Erfolg im Stadttheater aufgeführt worden.

KOPENHAGEN: Leo Blech hat als Dirigent von »Carmen« stürmischen Beifall geerntet.

MÜNCHEN: Für die Festspiele 1931 ist das Programm festgelegt. Das Repertoire der Oper, unter Leitung von *Hans Knappertsbusch*, wird sich wiederum auf Wagner und Mozart stützen. Es wird erweitert durch Hinzunahme des »Tristan« und des »Idomeneo«, der vor 150 Jahren die Uraufführung im Residenz-Theater, also auf der gleichen Bühne, auf der er wieder gespielt werden soll, erlebt hat. Die *Wagner-Mozart-Festspiele* beginnen am 18. Juli mit einer Aufführung der »Meistersinger« und enden am 19. August. Daran schließen sich zwei Aufführungen des »Palestrina« und zwei Aufführungen des »Rosenkavalier«. Strauß selbst dirigiert Mozarts »Cosi fan tutte«, Pfitzner seinen »Palestrina«.

Folgende Wagner-Werke gelangen zur Aufführung: »Meistersinger«, »Der Nibelungenring«, »Parsifal«, »Lohengrin« und »Tristan«. Von Mozart die Opern: »Figaros Hochzeit«, »Cosi fan tutte«, »Don Giovanni«, »Zauberflöte« und »Idomeneo«.

MADRID: Das Theater Calderon hat im Dezember nur Opern von *Mozart* gegeben, am häufigsten »Don Juan« und »Figaro«.

PFORZHEIM: Der »*Brückengeist*« von J. M. Becker mit der Musik von *Hans Uldall* wird auch hier aufgeführt werden.

ROTTERDAM: Das Aachener Stadttheater ist für ein Gastspiel gewonnen worden.

SCHWERIN: *Pedrollos »Schuld und Sühne«* wurde unter Willibald Kaehlers Direktion mit Beifall aufgenommen.

VERONA: In der Arena werden »Die Meistersinger« im Sommer unter freiem Himmel aufgeführt werden. Die musikalische Leitung ist Maestro del Campo übertragen worden. Man will auch deutsche Künstler zu der Aufführung nach Italien berufen.

WIEN: Der ehemalige Direktor des Badener Stadttheaters Rudolf Clemens Weiß hat eine österreichische *Städtebund-Oper* gegründet, die ihren Sitz in Wien hat und die zugehörigen Städte *Baden, St. Pölten, Krems, Bruck* und *Wiener Neustadt* bespielen wird. Als erste Aufführung des neu gegründeten Städtebund-Theaters gelangt »Toska« in St. Pölten zur Aufführung. Die musikalischen Leiter der Oper sind Kapellmeister Walther Hahn und Erhard Kranz.

*

*Der deutsche Opern-Winter 1929/30.* Eine Statistik über die Opern-Aufführungen der deutschen Bühnen in der Spielzeit 1929/30 vermittelt folgendes Bild: Insgesamt wurden 260 verschiedene Opern aufgeführt, davon 25 zum erstenmal in Deutschland. Deutsche Opern-Komponisten kamen mit 6400, ausländische mit 5900 Werken zur Aufführung. *An erster Stelle* stand wiederum *Richard Wagner. Verdi* hat mit 1400 Aufführungen gegen die Spielzeit 1928/29 ein wenig gewonnen. Auch *Puccini* ist mit 945 Opern im Ansteigen begriffen. Opern von *Mozart* jedoch wurden nur 820 mal gegeben, während in der vorletzten Spielzeit seine Werke 1100 mal auf dem Programm standen. *Bizets* »Carmen« hatte 100 Aufführungen weniger zu verzeichnen als im letzten Spieljahr. Ebenso wurden *Richard Strauß'* Werke nur 497 mal gespielt, während es im letzten Spielplan über 590 Aufführungen gab. Von den neuen Musikern stand *Krenek* mit 113 Aufführungen an zweiter Stelle. Jedoch haben auch seine Werke nicht die Zahl der vorigen Spielzeit (230) erreicht. Ebenso hat *Hindemith* mit 87 Opernaufführungen (gegen 94) verloren. Es folgen *Weill* mit 24 (93), *Strawinskij* mit 22 (37) Aufführungen. *Max Brand* hat durch seinen »Maschinist Hopkins« mit 120 (statt 14) Aufführungen sogar Krenek übertroffen. *Schönberg* wurde 9 mal (4) gespielt, *Alban Berg* 40 mal und *Milhaud* 28 mal (0).

*Was die deutschen Opern kosten.* »W.T.B.« verweist auf eine interessante Untersuchung über die Lage der städtischen Theater im Statistischen Jahrbuch deutscher Städte — wobei allerdings die Beweiskraft eines Vergleichs zwischen einer Millionenstadt wie Berlin und anderen deutschen Großstädten dahingestellt bleiben mag. Von 93 Städten, die über eigene städtische Theater und Orchester verfügten, hatte die Städtische Oper Charlottenburg im letzten Berichtsjahre 1928 und 1929 mit 457000 Besuchern an 290 Spieltagen des eigenen Ensembles die höchste Frequenz zu verzeichnen, während z. B. der Besuch des Hamburger Stadttheaters bei 312 öffentlichen Vorstellungen nur 407 000 Personen erreichte. Das Kölner Opernhaus wurde sogar in 296 Vorstellungen nur von rund 300 000 Personen besucht. (Diese Zahlen bieten kaum Vergleichsmöglichkeiten, da die Größenverhältnisse der Theater unberücksichtigt blieben.) Dabei stellt sich der städtische Zuschuß, den die von der Stadt Köln betriebenen Theater (Oper und Schauspielhaus) erforderten, auf 3,1 Millionen Mark oder 58,2 Prozent der Gesamteinnahmen; in Dortmund beliefen sich die städtischen Zuschüsse auf 66,5 Prozent und in Düsseldorf sogar auf 70,6 Prozent der Einnahmen, während die Städtische Oper Charlottenburg im Spieljahr 1928/29 einen Zuschuß von der Stadt in Höhe von 2,7 Millionen Mark oder 52,8 Prozent der Gesamteinnahmen erhielt. Auf den Kopf der Bevölkerung verteilt, ergibt sich daraus für die Städtische Oper in Charlottenburg ein Zuschuß in Höhe von 0,71 Mark, während sich die entsprechenden Zahlen für Hamburg auf 2,18, für Köln auf 4,32, für Dortmund auf 4,58 und für Düsseldorf auf 5,68 Mark auf den Einwohner stellten.

*Abbau der hohen Operngagen.* In einer Verwaltungsratssitzung des Deutschen Bühnen-Vereins wurde gestern u. a. beschlossen, daß in Zukunft an den deutschen Opernhäusern

keine Jahresverträge mit mehr als 27000 Mark Gage abgeschlossen werden dürfen. Bei Gastspielverträgen dürfen nicht mehr als 650 Mark gegenüber bisher 1000 Mark für die Vorstellung gezahlt werden. Diese Beschlüsse, die auf eine Verringerung der hohen Gagen hinauslaufen, sind für alle Bühnen verbindlich und stellen nach Ansicht des Bühnenvereins eine notwendige Maßnahme zur Erhaltung der finanziell schwerbedrohten deutschen Opernbühnen dar.



## NEUE WERKE FÜR DEN KONZERTSAAL

*Hermann Ambrosius* hat eine *Motette* über den 96. Psalm für gemischten Chor a cappella vollendet, die unter Leitung von Musikdirektor Böttcher in der Stadtkirche zu *Jena* zur Uraufführung gelangte.

*Hermann Grabner* vollendete ein Werk für Männerchor und Orchester »Lichtwanderer«, eine Arbeit, der eine Dichtung von Hans Carossa zugrunde liegt. Das Werk wird in Mannheim im Januar uraufgeführt werden.

*Karl Hovers* kanonische Variationen über »Nun bitten wir den heiligen Geist« wurde von Friedrich Högner in Leipzig zur Uraufführung gebracht.

Eine Rundfunkmusik für kleines Kammerorchester — 5 Holzbläser, 3 Streicher — von *Albert Maria Herz* erlebte im Südwestdeutschen Rundfunk unter Leitung von Hans Rosbaud ihre Uraufführung.

Eine zweisätzige sinfonische Fantasie »*Persephone*« von *Pierre Maurice* wurde im November in Aachen unter Peter Raabe uraufgeführt.

Aus *Sigfrid Walther Müllers* »*Weihnachtsmusik*« op. 38a gelangten Chöre in einem Konzert der Insterburger Madrigal-Vereinigung unter Leitung von Traugott Fedtke zur Uraufführung.

*Günter Raphaels* »Präludium und Fuge in G-dur« brachte Friedrich Högner in einem Orgelkonzert in Leipzig zur Uraufführung.

Der Orgelmeister *H. Schindler* (Würzburg) brachte in Stockholm seine »Schwedische Fantasie« (Präludium, Variationen über ein schwedisches Volkslied und Fuge unter Einsatz von zwei Trompeten und zwei Posaunen) als Uraufführung zu Gehör.

*Ernst Schliepes Zweites Streichquartett* gelangt demnächst durch das *Schubert-Quartett* in Berlin zur Erstaufführung.

Eine nachgelassene Komposition *Siegfried Wagners* »*Weihnacht*«, für eine Singstimme und Klavier, ist kürzlich bei Max Brockhaus in Leipzig erschienen.

In diesem Winter gelangen drei neue Kompositionen von *Felix Weingartner* zur Uraufführung. In einem Frankfurter Museums-Konzert wird der Komponist sechs neue kleine Orchesterstücke dirigieren. In Aachen wird eine sinfonische Dichtung in Variationenformen »Der Frühling« gespielt. In Basel wird der Komponist einen Hymnus »An die Schweiz« dirigieren, den er der Universität Basel zum Dank für seine Ernennung zum Ehrendoktor widmete.

Im Mitteldeutschen Rundfunk erlebte das Trio für Flöte, Fagott und Klavier von *Otto Wittenbecher* seine Uraufführung.

*

Der Arbeitsplan für das laufende Jahr der *Russischen Akademischen Staatskapelle* umfaßt 130 Konzerte, von denen 40 im Saal der Kapelle, 80 in den Häusern der Kultur und den Arbeiterklubs und 20 in den Schulen stattfinden. Zur Aufführung kommen das heroische Poem »Oktober« von *Saß-Tissowskij*, die Revolutionskantate »Die Stunde kommt« von *M. Tschernoff*, das Revolutionspoem »Es lebe Lenin« von *A. Kankarowitsch*, das »Lied vom großen Zug«, die musikalische Tragödie »Antigone« von *Honegger*, der »Lindberghflug« von *Weill*, und folgende a cappella-Chöre: Suite aus den Liedern Kasakstans, in der Bearbeitung von Jegoroff, eine Reihe von Liedern der Mitglieder der Assoziation Proletarischer Musikanten, humoristische Fabeln des Sowjetdichters Demjan Bednyi, mit der Musik von Wassiyew-Boglai, Arbeiterchöre von Eisler, Chöre von Bartok, Meszner, Siegl, Krenek, Hindemith, Gal u. a.

## KONZERTE

AMSTERDAM: Hier wie in Stockholm, Prag und Wien hat der Berliner Konzertsänger *Rudolf Watzke* durch seine Vorträge starke Beachtung gefunden.

BERGEN (Norwegen): Die *Kleine Lustspiel*-Suite von *Hermann Wunsch* wurde zur ersten ausländischen Wiedergabe nach der Leipziger Uraufführung erworben. Auch in Flensburg, Kiel, Osnabrück, Rotterdam und Weimar wird das Werk zu Gehör gebracht.

BILBAO: Heinrich Laber (Gera) hat mit dem Madrider Sinfonischen Orchester neben spanischen Kompositionen auch Sinfonien von Beethoven aufgeführt.

BUDAPEST: Die III. Klaviersonate, op. 26, von *Alexander Jemnitz* wird hier anfangs Januar von *Alfred Hoehn* uraufgeführt.

BOSTON: Die 4. Sinfonie von *Max Trapp* wird hier ihre amerikanische Erstaufführung unter Kussewitzkij erfahren.

CAMBRIDGE: *Wanda Landowska* erntete hier, wie vorher in anderen Städten Englands und Hollands ungewöhnlichen Beifall. Die Kurse der Künstlerin in St. Leu La Forêt bei Paris nehmen ihren Fortgang.

DESSAU: Das neue Klavierkonzert von *Max Trapp* wird hier demnächst aufgeführt werden. Dann folgen Dresden und Hagen.

DRESDEN: In der Annenkirche veranstaltete der Organist *Georg Prezewowsky* ein Orgelkonzert; hierbei spielte er die *Händel*schen Konzerte in B-dur und A-dur. Im Mittelpunkt der Aufführung stand der 112. Psalm von G. F. Händel in der Neufassung von Fritz Stein. — Das »Oratorium Scholasticum« von Richard Fischer, Musik von *Willy Kehrer*, erlebte seine Uraufführung in der Oberrealschule Dresden-Neustadt und mußte gleich mehrmals wiederholt werden.

GÖTTINGEN: Im Rahmen eines Totensonntags-Konzert wurde *Mozarts* Requiem dargeboten. Der Dirigent *Karl Hogrebe* feierte mit der Wiedergabe das Jubiläum seines 50. Konzertes.

HEILBRONN: Das Festkonzert zum 75jährigen Jubiläum des Liederkranzes setzte *Walter Courvoisiers* Chorwerk »Auferstehung« aufs Programm. Der Dirigent *Max Zipperer* hat in den letzten Jahren mit seinem Chor zweimal Beethovens »Neunte«, das Requiem von Kaun, Werke von Hugo Herrmann, Unger, Reger, Siegl, Pestalozzi, Stürmer, Greß usw. (zur Zeit in Vorbereitung: Hans Gal, Phantasien nach Tagore) unter bewußter Einsetzung für zeitgenössische Tonsetzer zur erfolgreichen Aufführung gebracht.

ITZEHOE: Hier gelangte unter Leitung Otto Spreckelsens *Georg Schumanns* »Ruth« in Gegenwart des Komponisten zur erfolgreichen Aufführung.

KARLSBAD: *Hugo Kauns Zweite Sinfonie* wurde hier zweimal aufgeführt. Auch in Mühlhausen (Thür.) und zum erstenmal im Rundfunk (Leipzig) erklang das Werk. Die nächsten Aufführungen finden in Wiesbaden und Sondershausen statt.

KÖNIGSBERG: Auch hier gab es eine *Schein-Feier*, veranstaltet vom Institut für Kirchenmusik der Universität. Die Leitung hatte Walter Hühn.

LÜBECK: Die Vereinigung »Neue Musik in Lübeck« brachte in ihrem Eröffnungskonzert Klavierwerke von Busoni, Hindemith, Krenek, Poulenc, Toch u. a. Vortragender war K. H. Pillney.

MADRID: Auch hier war *Graeners* »Comedietta« unter Heinrich Labers Leitung erfolgreich.

MAINZ: Paul Breisach brachte im ersten seiner Sinfoniekonzerte die Erste Sinfonie op. 12 von *Nikolai Lopatnikoff* zur erfolgreichen Aufführung.

NEW YORK: *Erich Kleiber* wurde auf Grund seiner großen Erfolge für die kommende Saison wieder verpflichtet, neben Toscanini 24 Konzerte der New York Philharmonic Symphonic Society zu dirigieren. Das Orchester hat den Dirigenten durch die Widmung einer Bronzeplakette geehrt, eine Auszeichnung, die außer ihm bisher nur Toscanini zuteil wurde.

NÜRNBERG: *Erich Rhode* erzielte im großen Rathaussaal mit der Erstaufführung seiner Kammermusiklieder reichen Beifall.

RATIBOR: Zu Ehren des am 26. Dezember vor 75 Jahren in Ratibor geborenen Meisters fand am 9. November 1930 eine *Arnold-Mendelssohn*-Feier statt. Im Programm standen Choralvorspiele, a cappella-Chöre, viele Lieder, und die Kantate »Zagen und Zuversicht«. Die Leitung hatte Hans John in Händen.

SOFIA: Die Gesellschaft für deutsch-bulgarische Kulturannäherung veranstaltete eine *Siegfried-Wagner-Gedenkfeier*, zu deren Ausgestaltung sie *Otto Daube* eingeladen hatte. Nach einer Gedenkrede hörte man u. a. das Siegfried-Idyll, die Trauermusik aus der

Götterdämmerung, Lieder von Liszt und Siegfried Wagners »Heilige Linde«.

TIFLIS: Kapellmeister *Julius Ehrlich* wurde von der Sowjetregierung eingeladen, eine Reihe von Sinfoniekonzerten zu dirigieren.

TÜBINGEN: *Das Musik-Institut der Universität* veranstaltete am 300. Todestag Joh. Herm. Scheins eine *Scheinfeier*, bei der Teile aus den Opella Nova, Cymbalum Sionium, Musica boscareccia, Diletti pastorali, Banchetto musicale und Venuskränzlein durch das Akademische Streichorchester und den Kammerchor des Institutes unter Leitung von *Karl Hasse* zur Aufführung gelangten.

WARSCHAU: *Anton Maria Topitz*, der als Tenorsolist die skandinavische Tournee der Berliner Singakademie mitgemacht hat, wirkte auch bei der polnischen Erstaufführung von Mahlers »Lied von der Erde« mit. Er wurde für Januar zu drei Oratorien-Aufführungen unter Perez Casas nach *Madrid* verpflichtet.

## TAGESCHRONIK

*Richard Burmeister*, einst Schüler Liszts, seit 1925 in Meran lebend, nachdem er die ganze Welt als Pianist bereist, ein Lehramt in Berlin, Baltimore, New York, Dresden usw. ausgeübt hatte, beging am 7. Dezember seinen 70. Geburtstag.

*Alfred Einstein*, der Musikhistoriker, Schriftsteller, Kritiker, Leiter der »Zeitschrift für Musikwissenschaft«, dessen Name als Herausgeber des Riemannschen Musik-Lexikons und des Neuen Musiklexikons in alle Welt gedrungen ist, konnte am 30. Dezember auf das 50. Lebensjahr zurückblicken.

*August Gentz*, der langjährige erste Solobratschist und Kammervirtuos des Berliner Königlichen und Staatsorchesters, vollendete am 7. November das 80. Lebensjahr.

*Kamillo Horn*, der größte sudetendeutsche Tondichter, konnte am 29. Dezember seinen 70. Geburtstag feiern.

*Arnold Mendelssohn*, geboren zu Ratibor, der allbekannte und hochgeehrte Komponist bedeutender Chor-, Klavier-, Kammermusik- und Orgelwerke, Verfasser von Opern, Sonaten und Liedern, einst Schüler von Haupt, Grell, Kiel, Taubert und Löschhorn, dann Organist in Bonn, Musikdirektor in Bielefeld, seit 1890 Kirchenmusikmeister in Darmstadt, wo er noch heute schaffend lebt, blickte am 26. Dezember auf das vollendete 75. Lebensjahr zurück.



*Ignaz Paderewski* beging am 18. November den 70. Geburtstag.

*Max v. Schillings* und der Musikkritiker *Gerhard Krause* wurden vom Deutsch-russischen Künstlertheater zu Ehrenmitgliedern ernannt.

Die britische Gesellschaft für zeitgenössische Musik ernannte *Sigfrid Karg-Elert*, *Paul Hindemith* und *Alfredo Casella* zu Ehrenmitgliedern. Gleichzeitig erhielt Karg-Elert durch die Orgelbaufirma Willis & Sons (London) den Auftrag, 1931 in einer vierzig Konzerte umfassenden Tournee seine Orgelwerke in den Vereinigten Staaten persönlich zur Aufführung zu bringen.

*An die Staatliche akademische Hochschule für Musik* in Berlin sind berufen worden: *Heinz Tiessen* in die durch Ausscheiden von Robert Kahn freigewordene Stelle der Kompositionsklasse. *Ernst Grenzebach* ist an Stelle von Bachner in die Gesangsabteilung einberufen worden. In freigewordene Stellen sind Paul Höffer (Kompositionsabteilung) und Bruno Eisner (Klavierabteilung) eingerückt.

*Lustig-Prean*, der Intendant des Augsburger Stadttheaters, ist zum künstlerischen Leiter des Berner Stadttheaters gewählt worden.

*Max Terpis*, zuletzt Ballettmeister der Berliner Staatsoper, ist nach Wien (Staatsoper) und Mailand (Scala) in gleicher Stellung berufen worden.

Die *Berliner Philharmoniker* werden unter Leitung von *Wilhelm Furtwängler*, einer Einladung der Société Philharmonique folgend, im Februar zweimal in Brüssel konzertieren. Diese Konzertreise ist der erste Besuch eines deutschen Orchesters in Belgien nach dem Kriege.

Unter Leitung des Dirigenten *del Campo* wird das *Orchester der Mailänder Scala* im Frühjahr Deutschland und die Nachbarländer mit einer größeren Konzert-Tournee bereisen. Das Orchester wird in England, Frankreich, Belgien, Österreich, Tschechoslowakei gastieren und auch andere deutsche Städte besuchen.

Die russische *Akademische Staatskapelle* und das Großrussische Balalaika-Orchester Andrejeff bereiten eine *Gastspiel-Tournee nach Europa* vor. Als erstes Land wird voraussicht-

lich Deutschland bereist werden. Danach wird sich die Tournee auch auf Paris, London und Stockholm ausdehnen.

*Edith Lorand*, die mit ihrem Orchester eine Konzert-Tournee durch ganz Holland absolviert hat, ist mit ihrem Orchester zu einem Gastspiel nach Paris verpflichtet worden.

Die Berliner Musikseminare des »Reichsverbandes Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer« und des »Sternschen Konservatoriums« haben sich zu einem gemeinsamen Seminar zusammengeschlossen, das den Titel »*Vereinigtes Seminar Reichsverband-Stern*« tragen wird.

*Dr. Hochs Konservatorium* in Frankfurt a. M. erweitert seine Ziele. Seit November werden Kurse für Opernregie, Bühnenbildkunst und Kostümkunde eingerichtet. Die Leitung der genannten Kurse liegt in den Händen von Oberregisseur Dr. Graf und L. Sievert. Angesichts der Bedeutung, die das Studium der gregorianischen Musik nicht nur für den katholischen Organisten, sondern auch für den durchgebildeten Musiker aufweist, wurden *Kurse zum Studium des Gregorianischen Chorals* eingerichtet, die von *Pater Dr. Basilius Ebel* aus *Maria-Laach* gehalten werden.

*Kammersängerin Anna Bahr-Mildenburg* veranstaltet Mitte Februar erstmalig in Berlin einen dreiwöchigen Kursus für Opernsänger (Rollenstudium).

Der *Bechstein-Moorflügel*, ein Klavier mit Doppelmanualen und Oktavkupplung, erregte bei den Konzerten Winifred Christies in New York, Boston, Chicago und anderen Großstädten Aufsehen. Edison hat sich das Instrument in seinem Heim vorführen lassen, gleichzeitig auch die neueste Erfindung Moors, die *Bechstein-Moor-Geige*, deren großer edler Ton dem alter Meistergeigen gleichkommt.

## TODESNACHRICHTEN

*Panos Aravantinos*, der phantasievolle Bühnenbildner der Berliner Staatsoper, der vielen dramatischen Werken den Erfolg ebnen half, ein Künstler, der im Sommer seines Lebens stand und letzthin auch von mehreren anderen deutschen Bühnen zur dekorativen Gestaltung der Szene berufen wurde, starb infolge einer Lungenentzündung während eines Aufenthalts in Paris. Seine Leiche wird nach Athen, wo Aravantinos geboren ist, auf Kosten des griechischen Staates überführt. Die »Musik« hat mehrere seiner wertvollen Bühnenbilder veröffentlicht; viele Wiedergaben finden sich auch in den »Blättern der Staatsoper«.

*Preben Nodermann*, Domkapellmeister in Lund, Musikforscher, vielseitiger Komponist und Schriftsteller (Opern: König Magnus, Gunnlögs Saga, Rokoko) geb. 11. Jan. 1867 zu Hjörring, Dänemark, † 14. November 1930 zu Lund.

---

*Max Oppenheimers »Quartett«*, eine Zierde der Staatsgalerie in Wien, ist in einem originalgetreuen Farbenfaksimile (Bildgröße: 66×76) beim Kunstverlag Ludwig Möller in Lübeck erschienen und in zwei Ausgaben: vom Künstler signiert zu 50 Mark, unsigniert zu 40 Mark zu beziehen. Das Originelle des Gemäldes besteht darin, daß Oppenheimer auf die Darstellung der Spieler selbst Verzicht leistet, um eine Charakteristik der Hände allein zu geben, wie sie den Bogen führen und das Griffbrett behandeln. Eine wahrhaft kühne Idee! Aber sie zeigt eine so verblüffende Ausführung, die acht Hände sind so vortrefflich individualisiert und durchmodelliert, daß man die Porträtierung der Quartettisten — es sind Klingler und Genossen — entbehren kann. Oppenheimer hat schon mehrfach den nachschaffenden Künstler zum Modell gewählt. Diese Arbeit darf als seine geglückteste bezeichnet werden.

---



Verantwortlicher Schriftleiter: Bernhard Schuster, Berlin-Schöneberg, Hauptstraße 38

Druck: Frankenstein & Wagner, Leipzig.

# WAR GOETHE MUSIKALISCH?

VON

EMIL VOIGT-DRESDEN

Wilhelm Bode hat in seinem zweibändigen Werk »Die Tonkunst in Goethes Leben« mit großem Fleiß den Stoff zusammengestellt, der uns über die musikalischen Beziehungen Goethes unterrichtet. Eine kritische Untersuchung über das Thema: war Goethe musikalisch? will das Werk nicht sein. Bode überläßt das Urteil dem Leser, er fühlt sich nicht Musiker genug, um selbst die Frage zu beantworten. Schon vor ihm hatte ein Musiker, Ferdinand Hiller, im Jahre 1883 die Frage zu lösen versucht in seinem Werk »Goethes musikalisches Leben« (Verlag der M. Du-Mont-Schauberg-schen Buchhandlung, Köln, 1883). Seine Untersuchung entbehrt der Objektivität, wie bei seiner persönlichen Bekanntschaft mit Goethe und dessen Nachkommen, denen er das Werk gewidmet hat, nicht wundernehmen kann. Im Ergebnis erkennt er Goethes musikalische Befähigung an und macht die Zeitumstände dafür verantwortlich, daß sie nicht zur rechten Entwicklung kam. Wir werden sehen, daß diese Annahme nicht stimmt, nicht stimmen kann, wie zahlreiche Tatsachen aus Goethes Leben und nicht zuletzt seine eigene Ansicht beweisen. Ins Gegenteil von Hillers gutgemeinter Darstellung verfällt Dr. Erich Urban im Goethe-Heft der »Musik für Alle«, der Goethes Musikalität weit unterschätzt, ja die Beschäftigung Goethes mit der Musik fast nur als Erfüllung gesellschaftlicher Pflicht aufgefaßt wissen möchte.

Die Doppelbegabung: Dichter und Musiker ist in der deutschen Geistesgeschichte nicht so selten anzutreffen, als es auf den ersten Blick scheint. E. T. A. Hoffmann, Peter Cornelius, Otto Ludwig und auch Richard Wagner seien hier nur genannt. Kann man auch Goethe zur Kategorie solcher Doppelbegabungen rechnen, wenn man nur Dichtkunst und Musik im Auge hat? Die Antwort auf diese Frage kann man nur geben, wenn man sich folgende Unterfragen stellt und beantwortet:

1. *Wie stand es mit der angeborenen musikalischen Veranlagung Goethes?*
2. *Wie war seine musikalische Erziehung?*
3. *Bis zu welchem Grade war er selbst ausübender Musiker?*
4. *Welche Stufe musikalischer Geschmacksbildung hat er erreicht?*

Es ist eine noch ungeklärte, aber schon häufig festgestellte Tatsache, daß die musikalische Begabung nicht unmittelbar von den Eltern, sondern von den Großeltern erworben wird. Von Goethes Vater wissen wir, daß er ein nicht sonderlich befähigter Musiker war. Er blies zwar die Flöte und schlug die Laute, spielte beide Instrumente aber herzlich schlecht. Goethes Mutter spielte häufig und bis in die späteren Jahre gern Klavier und sang dazu deutsche und italienische Arien. Sie nahm noch, als Wolfgang Goethe

heranwuchs, Gesangsunterricht bei dem städtischen Vize-Kapell-Direktor Beck in Frankfurt. Man erzählt, Wolfgang habe der Mutter italienische Arien nachgesungen, noch ehe er den Text verstanden habe. Das ist, wenn es in sehr jungen Jahren geschieht, unzweifelhaft ein Zeichen von ererbter musikalischer Veranlagung. Nur muß man seine starken Zweifel über die Richtigkeit dieser Beobachtung haben. Auch unmusikalische Kinder singen Melodien nach, meist aber falsche Intervalle, der Erwachsene erkennt das Nachgesungene meist nur am Text. Trifft ein musikalisch befähigtes Kind die Intervalle richtig — das geschieht natürlich vollkommen unbewußt — dann zeigt sich das am deutlichsten, wenn es ein Streich- oder Blasinstrument spielen lernt, auf dem es die Töne nach Gehör suchen muß.
Von Goethe wissen wir, daß er in seiner Straßburger Zeit Cello spielen lernte. 1772 schrieb er an einen Straßburger Freund, daß er wohl das Cello spiele, es aber nicht stimmen könne. Die Unfähigkeit Goethes, dieses Instrument in reinen Quinten zu stimmen, beweist, daß seine natürliche musikalische Veranlagung gering gewesen sein muß. Man denke nur daran, daß unsre mittelalterlichen Lautensänger und unsre modernen Wandervögel ihre Laute, die mit ihren Quarten und der Terz viel schwerer zu stimmen ist, ohne Mühe in die richtige Stimmung bringen.
Bestärkt wird man in diesem Urteil, wenn man sich vergegenwärtigt, in welcher Weise sich Goethe im Vaterhaus in Frankfurt und später in Weimar musikalisch betätigt hat. So gut wie gar nicht. Nach Weimar hat er nicht einmal sein Cello mitgenommen und es auch später, nachdem er sich zu dauerndem Autenthalt in dieser Residenz entschlossen hatte, nicht nachkommen lassen. Anfangs spielte er ab und zu noch im Hause Herders Klavier, bald stellte er auch das ein. Goethes aktives Tätigwerden in der Musik war beendet. Es mag sein, daß die mangelnden technischen Kenntnisse auf dem Instrument ihn vielleicht an der musikalischen Mitarbeit gehemmt haben. Wer aber mit starker musikalischer Befähigung geboren wird, fühlt stets den Drang in sich, sich oder anderen zur Freude und Wonne zu musizieren. Das fehlt bei Goethe vollständig und beweist mir mehr als die Erzählung vom Nachsingen der Arie, daß seine Naturveranlagung für die Musik nicht bedeutend war. Wenn er sich im Freundeskreis um Zustandekommen von Konzerten bemühte oder im vorgerückten Alter sogar einen Haus-Singverein gründete, so beweist das nicht das Gegenteil. Diese Betätigung hatte andere Gründe.
Hat die Natur den Menschen mit musikalischer Befähigung nicht gesegnet, so läßt sich, wenn nicht eine absolute Unmusikalität zu verzeichnen ist, doch etwas durch die musikalische Erziehung tun. In seinen Kinderjahren hatte Goethe im Vaterhaus reichlich Gelegenheit, sich musikalisch zu bilden. Außer den Eltern hörte er oft den damals berühmtesten Gambenspieler Karl Friedrich Abel aus Dresden, französische und italienische Opern be-

suchte er in Frankfurt. Zeit seines Lebens hatte er Verkehr mit Musikern: in Leipzig mit Hiller und Breitkopf, in Weimar mit Eberwein, Wolf u. a. Christoph Kayser, Friedrich Reichardt, Zelter standen ihm sein ganzes Leben hindurch nahe. In Italien lernte er italienische Kirchenmusik kennen und schätzen. Im hohen Alter spielte ihm Mendelssohn vor, Schütz in Berka machte ihn mit Johann Sebastian Bach (Fugen und Präludien) bekannt. Viele Jahre hindurch stand er als Operndirektor, der er seit 1791 war, mit der Oper und dem Singspiel, das damals sehr gepflegt wurde, in Berührung. Wahrlich: es gibt kaum einen Menschen, der so viel Gelegenheit hatte, sich musikalisch zu bilden, wie Goethe. In der Jugend versuchte er sich im Klavierspiel. Bemerkenswert ist aber auch hier, daß ihn nicht die Freude an der Musik zum Unterricht verlockte, sondern die Art und Weise des Unterrichts, den der Kapellmeister Johann Andreas Bismann gab. Als Jüngling lernte er das Cellospiel in Straßburg und setzte es auch darnach in Frankfurt noch fort, ließ es aber in seiner Weimarer Zeit völlig beiseite, obwohl er durch die dortigen Musiker, auch durch den gut musizierenden Dilettanten Einsiedel mancherlei Anregung hätte haben können. Im vorgerückten Alter beschäftigte er sich mit einer Tonlehre, über die er gern mit Zelter in Gedankenaustausch trat. Noch im Jahre 1830 las er eine Musikgeschichte. Hat ihn alles das zum Musiker gemacht? Nein. Es fehlte ihm, wie er selbst öfter ausgesprochen hat, der innere Antrieb zur Musik. An Zelter schreibt er selbst einmal: „Ich sehe den musikalischen Dingen nicht auf den Grund.“ Was er tat, um sich musikalisch zu bilden und selbst zu fördern, tat er nicht aus überzeugter Neigung und Hingabe an die Musik, sondern aus anderen Gründen. *Sein unendlicher Wissensdrang* brachte ihn dazu, mit 81 Jahren noch eine Musikgeschichte zu lesen oder wenige Jahre vorher die Tonlehre zu bearbeiten. Bei dieser Arbeit darf man nicht vergessen, daß es rein physikalische Interessen sind, die den Dichter reizen, das Problem zu lösen. In den meisten Fällen drängt aber seine dichterische Begabung zur Betätigung mit der Musik. Er spricht von ihr immer in Bildern, wenn er ihren Eindruck auf sich wiedergibt. Musik mußte, wenn sie auf ihn wirken wollte, Bilder und bewegte Anschauungen vor seine Seele zaubern, sonst blieb sie ihm Ohnmacht und Leere. Seine lang anhaltende Beschäftigung mit der Oper (Kayser) erklärt sich nur *aus seinem literarischen Interesse*. Er wollte eine Oper dichten, die ihm der unfähige Kayser komponieren, die gleich Glucks Alceste die Gemüter bewegen und erregen sollte. Er verzweifelte selbst an diesem Plan, als Mozart mit seiner Entführung aus dem Serail und mit dem Don Juan die Welt beglückte. Zusammenfassend kann man sagen, daß trotz der vielseitigen Betätigung auf Gebieten der Musik Goethe sich selbst nicht so weit brachte, daß er in das innerste Wesen dieser Kunst einzudringen imstande gewesen wäre. Der Hauptfehler liegt darin, — und damit ist zugleich die dritte Frage beantwortet — daß er von seiner

Weimarer Zeit an sich niemals selbst als ausübender Musiker betätigt hat. Hätte er als Cellist Streichquartette von Haydn oder die leichteren Jugendquartette von Mozart gespielt, er wäre vielleicht Schubert und Beethoven näher gekommen als durch seine Beschäftigung mit der Oper und seinen Verkehr mit Kayser, Reichardt und Zelter. Das führt uns auf die letzte Frage nach der musikalischen Geschmacksbildung Goethes.

Im Jahre 1829 schrieb Goethe in »Wilhelm Meisters Wanderjahre« über die Musik: »Die Würde der Kunst erscheint bei der Musik vielleicht am eminentesten, weil sie keinen Stoff hat, der abgerechnet werden müßte. Sie ist ganz Form und Gehalt und erhöht und veredelt alles, was sie ausdrückt. Die Heiligkeit der Kirchenmusiken, das Heitere und Neckische der Volksmelodien sind die beiden Angeln, um die sich die wahre Musik herumdreht. Auf diesen beiden Punkten beweist sie jederzeit eine unausbleibliche Wirkung: »Andacht und Tanz.« — Man geht nicht fehl, wenn man darin Goethes Glaubensbekenntnis zur Musik sieht. Er bekennt sich hier deutlich als Anhänger der sogenannten Programmusik, der er trotz der Beschäftigung mit Bach auch Zeit seines Lebens war. Er mochte die Musik nur in Verbindung mit dem gesprochenen Wort (Oper, Singspiel, Lied) und lehnt die absolute Musik (Sonate, Kammermusik, Sinfonie) ab, stand ihr ratlos gegenüber. Von ihr schreibt er im »Wilhelm Meister«: »Melodien, Gänge und Läufe ohne Worte und Sinn scheinen mir Schmetterlingen und schönen bunten Vögeln ähnlich zu sein, die in der Luft vor unseren Augen herumschweben, die wir allenfalls haschen und uns zueignen möchten: da sich der Gesang dagegen wie ein Genius gen Himmel hebt und das bessere Ich in uns ihn zu begleiten anreizt«. Diese einseitige Stellung zur Musik kann ihm nicht zum Vorwurf gemacht werden. Gibt es doch zahlreiche Berufsmusiker, die in ihren Schöpfungen ausschließlich die Programmusik bevorzugt haben. Der Kreis derer, die allein durch der Töne Macht im Innersten getroffen werden, ist stets klein gewesen. Die absolute Musik verlangt feinstes, zartestes Musikempfinden und nicht zuletzt Kenntnis der musikalischen Formen, die die wenigsten Laien haben und, wenn sie sie haben, nicht das starke Gefühl für den Ton als solchen besitzen. Bei Goethe kommt hinzu, daß er zwar als Dichter stark rhythmisches Gefühl hatte und eine unglaubliche Sensibilität für das gesprochene Wort. Er konnte die Musik nicht anders verstehen, für ihn war sie nur angenehme Begleiterscheinung des Tanzes und Gesangs. Auch die italienische Kirchenmusik begeisterte ihn nur als Vokalmusik; mit der Orgel zusammen liebte er sie nicht, weil sich nach seiner Empfindung Orgel und menschliche Stimme nicht mischten. Auch war ihm die Wirkung der Orgel zu mächtig.

Aus dieser Einstellung Goethes zur absoluten Musik erklärt sich auch seine Ablehnung der Werke Beethovens. Als ihm der junge Mendelssohn die fünfte Sinfonie von Beethoven vorspielte, blieb er vollkommen unberührt davon.

Er ahnte wohl, daß diese Musik höchste Kunst war, er vermochte sie aber nicht zu erfassen. Das wußte er auch und hat es öfter ausgesprochen. Es darf uns nicht wundernehmen, daß Goethe in der musikalischen Geschmacksbildung nicht die höchste Stufe erreichte: *in der Ablehnung der absoluten Musik ist der Grund zum Teil zu finden.*

Einen anderen Grundsatz verfocht Goethe, den er mit Beharrlichkeit durchführte und der ihm unmöglich machte, eine Weiterentwicklung der Programmusik, besonders die des Liedes durch Franz Schubert, zu verstehen. Er verlangte, daß sich *die Musik dem gesprochenen Wort stets unterzuordnen habe.* Subordination der Musik, nicht Coordination duldete er. So kam er zu dem falschen Ergebnis, daß das Strophenlied dem durchkomponierten vorzuziehen sei. Die Wirkung der einzelnen Verse wollte er nicht durch die Musik erhöht haben, sondern durch den Vortrag, den er sogar so frei gestaltete, daß darunter Takt und Rhythmus verändert oder stark verzerrt wurden. Vom Standpunkt des geschmackvollen Musikers aus ein Fehler, der nur verständlich wird, wenn man bedenkt, daß aus Goethe nur der Dichter, nicht der Musiker spricht.

Aus dieser untergeordneten Stellung, die er der Musik zuschrieb, erklärt sich auch sein maßloses Überschätzen der Lieder von Kayser und die Unterschätzung Schuberts. Christoph Kayser war — darüber kann heute kein Zweifel mehr bestehen — ein trockener, pedantischer Mensch. Arm an Erfindungsgabe sind seine Werke und noch ärmer fast seine Melodien und Harmonien. Ein Lied von ihm: Goethes »Der du von dem Himmel bist« mutet an wie eine Terzenübung aus einer Singschule oder den Treffübungen von Wüllner. Dagegen halte man sich im Geist die Komposition desselben Gedichtes von Schubert! Unverständlich wird es immer bleiben, daß Goethe, der doch genügend gute Musik in seinem Leben gehört hatte, sich so sehr über Kaysers Fähigkeiten täuschte, diesen als Musiker schwach Begabten für »genial« hielt und ihm sogar — abgesehen davon, daß er lange Zeit Operntexte für ihn schrieb — die Musik zum Egmont übertrug. Trotz Beethoven.

Neue Musik wird meist von den Zeitgenossen nicht sofort verstanden. Unter diesem Gesichtspunkt kann man zur Not begreifen, daß Goethe die Lieder Schuberts unbeachtet ließ, denn sie waren in jener Zeit in der Geschichte des Kunstliedes revolutionär. Bis zu einem gewissen Grad waren das aber auch Lieder des sehr begabten Friedrich Reichardt, die man in manchen Fällen als Vorläufer von Schuberts Liedern ansprechen kann. Ihn lehnte seltsamerweise Goethe nicht ab. Daß er einige Jahre nach ihrer Bekanntschaft sich mit Reichardt überwarf, hatte persönliche Gründe, die mit der politischen Tätigkeit Reichardts zusammenhingen. Schuberts Erlkönig, der in seiner durchsichtigen, leicht verständlichen Komposition jedem Laien sofort faßlich ist, machte auf Goethe nicht den geringsten Eindruck. Erst im hohen Alter,

als Wilhelmine Schröder-Devrient ihm Schuberts Erlkönig sang, wurde er von diesem Werk etwas ergriffen, aber auch nur durch den Vortrag. Er äußerte zur Sängerin: »Ich habe diese Komposition früher einmal gehört, wo sie mir gar nicht zusagen wollte — aber so vorgetragen, gestaltet sich das Ganze zu einem sichtbaren Bild«. Auch hier wieder die ausgesprochene Neigung Goethes, eine Komposition nur durch den Text zu fassen. Bilder sollte die Musik vor sein geistiges Auge zaubern. Ob das wohl die Komposition des Erlkönigs der Corona Schröter (1782) getan hat, die er doch sicher gekannt hat? Sie hat den Erlkönig im 6/8 Takt, der fast wie ein Walzer wirkt, in A-dur, in der heiterstenTonart, die wir haben, komponiert. Es ist nicht bekannt, daß Goethe gegen dieses Machwerk eingeschritten wäre.

Einen weiteren Grundsatz stellte Goethe auf für die Bedeutung eines Kunstwerks, der aber nicht nur für die Musik, sondern auch für die anderen Künste gilt. Er forderte vom Kunstwerk: *höchste Wirkung, erzielt mit den einfachsten Mitteln.* Zu gewaltig erschienen ihm die Mittel, die Beethoven im Orchester aufwendete, zu groß der Anteil des Klaviers in der Begleitung der Schubertschen Lieder.

Aus denselben Gründen lehnt Goethe auch Berlioz ab, der ihm 1829 seine »Szenen aus dem Faust« zugesandt hatte. Goethe gab eines seiner Exemplare an Zelter zur Beurteilung, der darauf an Goethe schrieb: »Gewisse Leute können ihre Geistesgegenwart und ihren Anteil nur durch lautes Husten, Schnauben, Krächzen und Ausspeien zu verstehen geben; von dieser einer scheint Herr Hector Berlioz zu sein. Der Schwefelgeruch des Mephisto zieht ihn an«. Kein Wunder, daß Goethe darauf keine Antwort an Berlioz gab, dessen Art war eben auch seinem künstlerischen Grundsatz von der Einfachheit der Mittel entgegengesetzt.

Deshalb liebte er Mozart, der für ihn auch im Orchester so klar und durchsichtig und trotz Beschränkung in den Mitteln der Darstellung in seinen Opern wirkungsvoll war. Goethe war so begeistert von der Zauberflöte, daß er alsbald nach ihrem Erscheinen einen zweiten Teil schrieb.

Dieser Grundsatz Goethes von der Einfachheit der Mittel ist durchaus berechtigt. Er hätte uns, hätten wir ihn im 19. Jahrhundert mehr beachtet, eine günstigere Entwicklung der Oper gebracht, als sie uns die Musikgeschichte beschert hat. Nur darf man nicht glauben, diese Kunstforderung Goethes beruhe auf einem tiefen Eindringen in das Wesen der Musik und deren Kunstmittel. Diese Ansicht Goethes ist Ausfluß seiner allgemeinen hohen künstlerischen Bildung. Immerhin kann man aber sagen, daß er in dieser Beziehung in der Musik, indem er auch für sie Einfachheit der Mittel ihrer Darstellung forderte, ein hohes Maß von Geschmack gezeigt hat, das viele Berufsmusiker unserer Tage nicht besitzen.

Das Resultat unserer Untersuchung: Goethe besaß nur eine sehr schwache angeborne musikalische Begabung. So gering sie war, sie hätte sich aus-

bilden und verstärken lassen, wenn er sich entschlossen hätte, als Laie ein Instrument oder mehrere ordentlich zu spielen und kennen zu lernen, und wenn er nicht in die einseitige Bevorzugung der Programmusik verfallen wäre. Dann wäre der Verkehr mit Kayser, Reichardt und Zelter, der ihn nur wenig förderte, nicht so intensiv gestaltet worden, und er hätte sich vielleicht eher bemüht, in Beethovens Reich vorzudringen. Seine langjährige Beschäftigung mit der Oper und den genannten Liederkomponisten hat auch eine hohe musikalische Geschmacksbildung verhindert. Höchster Anerkennung würdig ist sein ständiges Streben, auch die Musik seiner Zeitgenossen kennen zu lernen. Dieses Streben beruhte zwar nicht auf der inneren Neigung zur Musik, sondern wurde bestimmt durch seinen unendlichen Wissensdrang, durch äußere Umstände (gesellschaftliche Verpflichtung), blieb aber dennoch höchsten Lobes wert. So brachte er sich wenigstens so weit, daß er die Größe und Erhabenheit der Musik ahnen lernte. Er sah die blühenden Gärten Polyhymniens von weitem, ein Seliger in ihrem Reich war er nie.

# VIEL ODER WENIG PROBEN?

## AUS EINEM GESPRÄCH MIT WILHELM FURTWÄNGLER

VON

CARL JOHANN PERL-BERLIN

Diese Frage wird so oft an ihn gestellt, sie umfaßt so viele Nebenfragen, Grundsätzliches und Irrtümliches, daß der große Dirigent die Gelegenheit gern wahrnimmt, sich zu ihr zu äußern.

Die Rolle, die der Probe als solcher im interpretativen Kunstgebiet zufällt, die sie praktisch im Konzertwesen spielt, hat innerhalb eines Jahrhunderts eine wesentliche Wandlung durchgemacht. Wenn wir *Hans von Bülow* heute an den Anfang einer neuen Ära der Dirigierkunst stellen, so geschieht das zum großen Teil wegen seiner *grundsätzlich neuen Wertung der Probe.* Die besondere Eigenart seiner Dirigententätigkeit, die man zu seiner Zeit schon in der minutiösen Ausarbeitung des Orchestralen und in der Sicherheit des Technischen erkannte, war das Resultat einer ebenso pädagogischen wie systematischen Probenarbeit, die der Zeit vor ihm fremd war. Er, der Schüler *Richard Wagners*, später *Gustav Mahler* als sein Schüler, haben gewissermaßen als erste Dirigenten die Zahl der Proben, die einer Aufführung vorauszugehen hatten, um ein Vielfaches erhöht, und seither besteht die Anschauung, daß in der Vorarbeit der wichtigste Maßstab für eine Dirigentenleistung zu suchen sei.

Wie sehr nun eine solche Erkenntnis ins Extreme ausarten kann, weist *Dr. Furtwängler* bei der Besprechung *amerikanischer Orchesterverhältnisse*

nach. Mit dem Aufkommen der großen amerikanischen Luxusorchester hat die naive Auffassung Boden gewonnen, daß ein Orchester, das etwa das Zehnfache kostet und zehnmal so viel probiert, auch zehnmal so gut spielen muß. Hierin zeigt sich das völlige Verkennen der eigentlichen Funktion, die das Probieren zu erfüllen hat. Diese Funktion ist neben dem Technischen auch eine psychologische. Das richtige Probieren ist Vorbereitung zum Konzert, der Duktus der Proben muß daher eine *psychologische Steigerung* aufweisen. Der Dirigent muß ganz genau wissen, wie weit diese Steigerung zu gehen hat. Überdehnt er den Vorbereitungsprozeß, so überschreitet er, meist ohne daß das Orchester und er es im Augenblick merken, jenen Höhepunkt, der naturgemäß der Aufführung vorbehalten bleiben soll. Das Werk ist dann »überprobiert«, das heißt, die seelischen Kräfte sind erlahmt, was auch auf die physischen abfärbt; es bleibt eine erhöhte, ja übermäßige Kontrolle über Einzelheiten, es bleibt eine Bewußtheit des Details, die das Erleben des Ganzen stört und die Wirkung herabsetzt. Im allgemeinen muß, der herrschenden Meinung entgegen, gesagt werden, daß die Dirigenten, die die meisten Proben brauchen, nicht die begabtesten sein dürften. Wie man überhaupt aufs entschiedenste immer wieder darauf hinweisen muß, daß die Aufführung und nicht die Probe, daß das Werk und nicht die mehr oder weniger unwichtige Persönlichkeit des Dirigenten mitsamt seiner Probenarbeit die Hauptsache ist.

Es kann, und das betont Furtwängler, natürlich keine Rede davon sein, über die Anzahl der zu einem Konzert nötigen Proben Normen aufzustellen. Sie wird nicht nur nach Dirigenten, sondern auch nach Werken und Orchestern variieren. Allerdings setzt er von einem Dirigenten voraus, daß er das zu probierende Werk, bevor er es seinem Orchester zur ersten Probe auflegt, kennt, und zwar so vollkommen kennt, daß es nicht nur in allen Details, sondern, was schwerer ist, in der Verteilung seiner inneren Gewichte, seiner Ausdrucksdynamik und Gesamtphrasierung feststeht. Dann wird der Dirigent schon, bevor er zu probieren beginnt, das Werk so innehaben, daß er, wenn es etwa an Zeit mangeln sollte, imstande ist, überhaupt nur einzelne Bruchteile zu probieren; eine Art der Probentechnik, die Wilhelm Furtwängler übrigens bereits zu Anfang seiner Dirigententätigkeit benützte, und die ihm, weil sie den Orchestern völlig neu und fremd war, damals schwere Widerstände schuf.

Die Gabe der Imagination, die den Dirigenten befähigt, sich ein Werk vorzustellen, ist eine besondere Fähigkeit. Je lebendiger sie ist, desto produktiver wird sein Probieren sein. Die Gabe, sich dem Orchester bei der Probenarbeit verständlich zu machen, unmittelbar das innerlich Gehörte vom Orchesterapparat reproduzieren zu lassen, ist dagegen, abgesehen von dem suggestiven Element, in erster Linie *eine Frage der Technik.* Hierzu ließe sich nun sehr viel sagen, das freilich den bewußt gesteckten Rahmen dieses Gespräches weit

überschritte. Die Technik des Dirigierens ist nicht umsonst für die überwiegende Mehrzahl auch der gebildetsten Konzertbesucher, darunter solcher, die ihr Leben lang selber dirigiert haben, ein fremder Begriff, wie ja überhaupt bei Wertung und Beurteilung einer Dirigentenleistung im allgemeinen nur ein gewisser Kollektivgeschmack, ein metaphysisches Ahnen und daneben sehr viel Äußerlichkeiten und Belanglosigkeiten eine Rolle spielen . . .

Auf das Thema »Proben« zurückkommend, stellt Furtwängler fest, daß man etwas paradox die Dirigenten in zwei Kategorien einteilen könnte: die einen brauchen viele Proben und erreichen wenig, die anderen wenige und erreichen viel. Die mit innerer Vorstellungskraft Begabten wissen, was sie probieren müssen, um möglichst rasch ans Ziel, das heißt, an die ihnen vorschwebende vollendete Wiedergabe zu gelangen. Kommt ihnen wirkliches technisches Können zu Hilfe, so wird dieser Probenprozeß noch um ein Wesentliches verkürzt. Das Orchester bleibt frisch und interessiert an der eigenen Leistung, die Aufführung trägt das Merkmal einer gesunden Entwicklung, einer produktiven Leistung, sowohl des Orchesters wie des Dirigenten.

Der Probenfetischismus, die uferlose Probenhäufung, die Probe als »Selbstzweck«, wie sie besonders in *Amerika* geübt wird, ist kein Zeichen des Fortschritts, verrät viel eher Unfähigkeit, die letzten und entscheidenden Erfordernisse der Musikausübung zu erkennen. Diese Art des Musizierens, die man auch bei manchen von drüben kommenden Instrumentalisten erlebt, erschöpft sich in der technischen Kontrolle des Details. Damit erreicht die Bewußtheit der Interpretation einen solchen Grad, daß das Frei-Schöpferische in hohem Maße abstirbt. Das Musizieren, ja die Musik überhaupt, wird damit immer exakter, fertiger, einwandfreier, tadelloser und dabei langweiliger. Und das ist doch kaum ihr Sinn und Zweck.

# WAS WISSEN WIR VON NEUER MUSIK?

VON

EDWIN VON DER NÜLL-BERLIN

Dieser Aufsatz versucht, die Ergebnisse der bisherigen geschichtlichen und theoretischen Forschungsarbeiten über moderne Musik kritisch zu beleuchten. Auf eine exakte Definition des Begriffes »moderne Musik« muß hier verzichtet werden. Um jedoch etwaigen Mißverständnissen wenigstens innerhalb gewisser Grenzen zu begegnen, seien die Namen Hindemith, Bartok, Strawinskij, Schönberg genannt. Was wissen wir von der geschichtlichen Stellung dieser Meister und bis zu welchem Grade kennen wir die Kompositionsgesetze, welche die Gestalt ihrer Musik maßgebend bestimmen?

Von den beiden Fragen ist die nach der Geschichte gegenwärtig leider rasch abzutun. Wenn es sich lediglich um einen Überblick handelt, so sind die Arbeiten von Hans Mersmann (Die moderne Musik seit der Romantik, Potsdam 1928) und Kurt Westphal (Die moderne Musik, Leipzig 1928) diejenigen, welche ähnliche frühere Versuche antiquiert haben. Auch jüngst erfolgte Neuauflagen einzelner vor 1928 erschienener Publikationen ändern nichts an der Feststellung. Auf der Suche nach einer Schilderung der geschichtlichen Zusammenhänge, welche die Gegenwart stilistisch mit der voraufgehenden Musikergeneration (Mahler, Strauß, Reger, Debussy usw.) verbinden, findet man bei Mersmann gelegentliche Ansätze, Westphal sieht das Problem gar nicht. Beiden schwebt vor allem eine Darstellung der spezifischen musikalischen Konstellation in der Moderne vor, die höhere wissenschaftliche Anforderungen deshalb nicht erfüllt, weil man sich mit der Entwicklung nicht befaßt. Vom Standpunkt des erlebenden Musikers ist vieles treffend gesagt, Stilgeschichte, geschweige denn Geistesgeschichte der modernen Musik kann man diese Arbeiten aber nicht nennen. Es wäre völlig verfehlt, wollte man Mersmann und Westphal daraus einen Vorwurf machen. Bei dem gegenwärtigen Stand der Forschung, wo der Mangel an ernsthaften Spezialarbeiten in allen Teilgebieten des Stoffes offenbar ist, kann eine stichhaltige Gesamtdarstellung von einem einzelnen nicht bewältigt werden, selbst dann nicht, wenn man aus der Beschäftigung mit der Moderne eine Lebensarbeit machen wollte. Die existierenden mono- und biographischen Bücher und Aufsätze über Meister der Moderne sind in keiner Weise ausreichende Unterlagen für größere Synthesen.

Ein wenig besser steht es um die Erkenntnis der modernen Kompositionslehre. Hier hat sich aus leicht begreiflichen Ursachen das Problem der Harmonik beherrschend in den Vordergrund geschoben. Die in der Tat einseitige Konzentration auf dieses Teilphänomen der modernen Musik hat insofern gute Gründe, als die Kenntnis der Harmonik und ihrer Gesetze seit dem Aufkommen der Generalbaßlehren die Basis der Kompositionslehre bildet. Hier kann man also bereits von einem organischen Ansatz zur Erkenntnis der modernen Kompositionstechnik sprechen. Die Frage, wie weit die vorliegenden Arbeiten dem gesteckten Ziel nahe kommen, bedarf eingehender Erörterung.

Zuvörderst die in Betracht zu nehmenden Publikationen: Hermann Erpf, »Studien zur Harmonie- und Klangtechnik der neueren Musik«, Leipzig 1927, George Dyson »The New Music«, 2. ed. London 1926, Charles Koechlin »Evolution de l'Harmonie depuis Bizet et C. Franck jusqu'à nos jours« in »Encyclopédie de la Musique« (Lavignac) II Paris 1925, René Lenormand »Etude sur l'Harmonie Moderne«, Paris 1912, Alfredo Casella »L'evoluzione della musica«, London 1924. Alles übrige verdient nicht genannt zu werden, weil es nicht mit dem Ehrgeiz geschrieben ist, die Gesetze der modernen Harmonik zu demonstrieren und womöglich systematisch zu fassen. Die bis

zum heutigen Tage beliebte dilettantische Spielerei mit Schlagwortvorstellungen hat Harmonielehren mehr oder minder anspruchsvollen Auftretens entstehen lassen, welche behaupten, die moderne Harmonik zu erklären. In Wahrheit handelt es sich dabei durchweg um unmaßgebliche Konstruktionen, die mit einer tatsächlichen Darstellung der modernen Harmonik nichts gemein haben. Äußeres Kennzeichen dieser Gattung von Arbeiten ist das gänzliche Fehlen irgendwelcher Beispiele, die modernen Partituren entnommen sind, dementsprechend das Vorhandensein selbstverfaßter Demonstrationsfälle. Die Schlagworte »Atonalität«, »Zwölftönemusik«, »reiner Geist« und ähnliche Phrasen sind dabei fortgesetzt lebendig geblieben und haben noch in den allerletzten Monaten ein umfangreicheres literarisches Erzeugnis zutage gefördert, das an Dilettantismus allem bisher dagewesenen die Spitze bietet.

Der Standpunkt, welchen die oben genannten fünf Arbeiten einnehmen, ist die klassische Harmonielehre. Ausgehend von der Riemannschen Systematik (bei Erpf sogar in engster Anlehnung) versucht man der Fülle des Materials mit den seit Riemann feststehenden Begriffen gerecht zu werden. Das Ergebnis ist in allen Fällen das gleiche, nämlich mit zunehmender »Radikalität« der Harmonik werden die Möglichkeiten, welche die klassische Harmonielehre zu ihrer begrifflichen Darstellung bietet, immer geringer. Aus solcher Betrachtungsweise folgt, daß die Harmonik der Gegenwart die äußerste Auflösung des klassischen Harmoniesystems darstellt. Nicht aber folgt daraus, daß die Gegenwartsharmonik damit zugleich äußerste Tonalitätsauflösung bedeutet, eine Vorstellung, der das Schlagwort »Atonalität« sein Leben verdankt. Der Fehler, welchen man den fünf Arbeiten vorwerfen muß, liegt in der mangelnden Blickweite der Autoren, wodurch bei allem rühmenswerten Ernst, mit dem an die Aufgabe gegangen wurde, befriedigende Lösungen ausblieben.

Es ist bei dem heutigen Stande der allgemeinen Musikgeschichtsforschung sowie der vergleichenden Musikwissenschaft ein *grundsätzlicher* Mißgriff, die klassische Harmonielehre als unverrückbaren Ausgangspunkt, als unantastbares Dogma zu betrachten, nach dem das System der modernen Harmonik aufgestellt werden muß. Ein wesentliches Charakteristikum der klassischen Harmonielehre ist die Identität der musikalischen und akustischen Konsonanzanschauung: akustische Konsonanzen gelten als musikalisch konsonant, akustische Dissonanzen als musikalisch dissonant.*) Akustische Dissonanzen sind daher im klassischen Harmoniesystem Träger musikalischer Spannungen, akustische Konsonanzen Träger musikalischer Entspannungen

*) Es ist an dieser Stelle leider unmöglich, die allgemein gangbaren Vorstellungen, die mit der Antithese *Konsonanz-Dissonanz* gewohnheitsmäßig verknüpft sind, umzustoßen und neue an ihrer statt aufzubauen. Andeutungsweise sei darauf verwiesen, daß die gestaltpsychologischen Arbeiten Wolfgang Köhlers sowie die davon ausgehende Konsonanz-Strukturtheorie Erich Maria v. Hornbostels zu Ergebnissen führt, die dem alten Streitobjekt Konsonanz-Dissonanz eine tragfähige Basis anbieten.

(Lösungen). Diese akustisch-musikalische Identität existierte keineswegs zu allen Zeiten und an allen Orten. Das Mittelalter beispielsweise richtete sich nicht nach ihr. Höchstentwickelte orientalische Musikkulturen sowie die Antike kennen und kannten sie ebenfalls nicht, da sonst der Reproduktionsstil der Heterophonie absurd erscheinen muß. Ja, Spuren weisen darauf hin, daß noch im Barock partielle Strömungen aufzudecken sind, die dem Gesetz von der musikalisch-akustischen Identität widersprechen. Wer wagt es, die Musik der angeführten Kulturkreise »atonal« zu nennen, nur weil sie die akustisch-musikalische Identität nicht anerkennen?
Bevor diese Überlegung nicht stattgefunden hat, muß jeder Versuch, der neuen Harmonik systematisch nahe zu kommen, scheitern. Es muß vorerst klar werden, daß Tonalität ein Begriff ist, der weit über die engen Schranken der klassischen Harmonielehre hinaus Geltung hat. Ein Begriff, der innerhalb und außerhalb der klassischen Harmonielehre stets der gleichen Definition untersteht. Es ist hier nicht der Ort, eine solche Definition aufzustellen und zu kommentieren. Nur darauf kommt es in erster Linie an, den Blick frei zu machen von kritiklos übernommenen Vorstellungen, die ohne geschichtliche Notwendigkeit sich quasi als überzeitlich behaupten wollen. Diesem dogmatisch erstarrten Theoretisieren sei ein Wort Rameaus, eines der scharfsinnigsten Theoretiker aller Zeiten, entgegengehalten: »La Regle se tire du Principe, et non pas le Principe de la Regle.« Solange die Frage nach dem »Principe«, der treibenden Wurzel, nicht aufgeworfen ist, dürfte der Versuch, Regeln der neuen Harmonik zu umreißen, lediglich das Verdienst haben, die Unzulänglichkeit der klassischen Harmonielehre in Anwendung auf das neue Material zu zeigen. Man begnügt sich bisher mit der Feststellung, daß die neue Harmonik eine Reaktionserscheinung gegen die einseitige Kultivierung des Klanglichen während der Zeit des sogenannten Impressionismus darstellt. Die neue Harmonik stürzt revolutionierend das überkommene Ideal um, sie ist Ausdruck schrankenlos individualistischen Gestaltens (»Expressionismus«), jenseits greifbarer Gesetze und was dergleichen Plattituden mehr sind. Darüber hinaus fällt es niemand ein, nach den *positiven* Triebfedern des neuen Klanggeschehens zu forschen. Es kann doch unmöglich ernsthaft geglaubt werden, daß sich ein Schönberg, Bartok, Strawinskij, Hindemith mit dem bloßen Niederreißen eines alten Musikideals begnügten. Und doch macht das Studium der fünf zur Diskussion stehenden Bücher diesen Eindruck. Man zeigt die gelegentlichen Reste gesetzmäßiger Klanggestaltung, die aus dem Sehwinkel der klassischen Harmonielehre zu erhaschen sind — die übergroße Mehrzahl der Tatsachen bleibt als »chaotisch« unerörtert oder doch mit nebelhaften und unzulänglichen Schlagworten abgetan.
Soll Klarheit in die Situation getragen werden, dann hat die Problemstellung eine völlig andere zu sein, als sie bisher üblich war. Nicht mehr darauf ist

hinzuarbeiten, die Fülle der neuen harmonischen Phänomene in das Prokrustesbett der klassischen Harmonielehre zu zwängen, wie es bei Erpf am ausgeprägtesten unternommen wird. Sondern es muß mit größtmöglicher Unbefangenheit bei Hintenanstellung ererbter Anschauungsweisen an das Material gegangen werden. Nur ein intensives Studium der neuen Harmonik *selbst* kann die Gesetze lehren, die für ihr Zustandekommen verbindlich sind. Daß hier weder dem Gefasel von der »Atonalität« oder der Scheinlösung einer »Zwölftönemusik« noch der »Quartenharmonik« das Wort geredet werden soll, ist nach dem Vorangegangenen selbstverständlich. Die Forschung hat sich in jedem Augenblick gegenwärtig zu halten, woraus die neue Harmonik entstanden ist. Sie ist nicht historisch beziehungslos gleichsam vom Himmel gefallen, sie ist kein seichtes Spekulationsprodukt, sondern sie wächst auf dem Boden der abgestorbenen klassischen Harmonielehre. Bei der Frage nach den Tonalitätsgesetzen der neuen Harmonik darf man nicht am rein klanglichen schon stecken bleiben. Die nur klanglich bedingten harmonischen Neuerungen eines Debussy beispielsweise sind, richtig gesehen, weit »atonaler« als die durch eine neue konstruktive Tonalitätsanlage veranlaßten klanglichen Folgeerscheinungen in der Harmonik Schönbergs. Bei Debussy drängen primär klangliche Kräfte über den tonalen Rahmen hinaus, so daß die Umbildung der Tonalität bei ihm sekundären Wert hat. Schönberg hingegen sieht primär die tonale Neugestaltung, die (ihrem Wesen gemäß) eine neue Klanglichkeit als sekundär nach sich zieht.
Noch einmal: an »Zwölftönemusik« ist hier nicht gedacht. Die Gesetze der Zwölftönemusik bei Hauer und Schönberg (seit op. 23) sind ihrer Natur nach Formaldirektiven, womit das Untergebiet der Harmonik noch keineswegs in irgend einem Sinne ausreichend erklärt ist. Wir betrachten es als ein kindliches und rührend bescheidenes Vergnügen, das Spiel mit den zwölf chromatischen Tönen im Werk Hauers und Schönbergs zu verfolgen und dann in der Tat glaubhaft machen zu wollen, mit dieser Feststellung sei die Erkenntnis der Harmonik vollzogen. Nein, hier hat die Frage zu lauten: welche harmonische Konstellation ermöglicht die Durchführung eines Formprinzips, wie es in der sogenannten »Zwölftönemusik« vorliegt? Das heißt, die Forschung fängt überhaupt erst da an, wo man mit der wahrhaftig nicht erschütternden Kodifizierung des Zwölftöneprinzips aufgehört hat. Die ganz selbstverständliche Voraussetzung, die vor allem Systematisieren gefordert werden muß, nämlich das Problem der veränderten Haltung gegenüber der akustischen Dissonanz hat man bisher kaum gestreift, geschweige denn erörtert und gelöst. Die intrikatesten Manipulationen zur Systematisierung der neuen Harmonik haben die schlichte Frage unbeantwortet gelassen: *warum löst der moderne Komponist die Dissonanz nicht auf?* Es ist geradezu bewunderungswürdig, mit welcher Einmütigkeit die gesamte einschlägige Literatur diese elementare Vorfrage diskret umgangen hat.

Solange dafür keine befriedigende Antwort erbracht wird, ist jeder breitere Widerhall, der den bisherigen Versuchen ganz offensichtlich versagt bleibt, von vornherein unmöglich.

# KÖPFE IM PROFIL (64 BIS 66)

## ALBERT SCHWEITZER — OTAKAR SEVCIK — HANS WEISBACH

## ALBERT SCHWEITZER

VON

FRIEDRICH BASER-HEIDELBERG

Einen konzertierenden Künstler, der zugleich musikwissenschaftliche Werke von Rang schreibt, nimmt man noch hin, so selten der Fall ist. Ist er aber von Haus aus Theologe, bleibt es im hohen akademischen Sinne bis heute, außerdem Kulturphilosoph, nicht minder praktischer Arzt und Organisator eines Negerlazarettes in Afrika, dessen Aufwand er als Konzertorganist und Vortragender bestreitet, so wird es — kritisch. Und doch wuchsen alle diese durch und durch gesunden Schößlinge, jedes zu seiner Zeit, aus einer gemeinsamen Wurzel auf: der Gottesfurcht.

Wie unzeitgemäß, weltfremd, aussichtslos! Schweitzer gehört keiner Partei, keinem Staat, fast hätte ich gesagt: keiner Nation ausschließlich, keiner Schule, keiner Clique an, höchstens der freien akademischen Republik der Geister, der allprotestantischen Theologenschaft, dem Weltgewissen der Ethischen. Und der will sich durchsetzen gegen herrschende Theologiesysteme, Philosophien, »wissenschaftliche« Bachforschung, gegen die ethische Abgestumpftheit allerorts, ja gegen die Grundhaltung der heutigen Europäer überhaupt? Als Waffen führt er weder eine scharfe Feder, noch Zunge, zu Polemiken läßt er sich noch kaum verleiten, einen eigenen Schutz- und Trutzorden oder -verein hat er nicht gegründet, Parteigänger hat er keine, nur stille Anhänger, die für ihn keine laute Werbetrommel rühren. Und doch gelang ihm die Klärung, Vertiefung unseres Christusbildes, unserer Bach-Auffassung, die Überwindung der Kriegswoge, die solche Menschen sonst zerschlagen müßte; er führte den Beispielsbeweis seiner ethischen Postulate, überraschend genug und anders, als seine Spötter sich vermuten ließen. Sein Lazarett in Lambarene erstand wieder, trotz Krieg, Sequestration seiner Gelder in Straßburg, Teilnahmslosigkeit fast aller, inbegriffen seiner Negerpatienten, die ihn wie die Elstern bestehlen, deren Wächterhund, Ernährer, Elementarlehrer und Arzt er sein muß. Darüber hat er sich Europa nicht ganz entzogen, er ist mitten unter uns (so wir hören und begreifen wollen),

mehr noch als wenn er sich in orthodoxe Diskussionen eingelassen, mit Oswald Spengler oder Theodor Lessing endlose Repliken gewechselt oder auf die Anwürfe Philipp Wolfrums in dessen Bachbiographie (1910) geantwortet hätte.

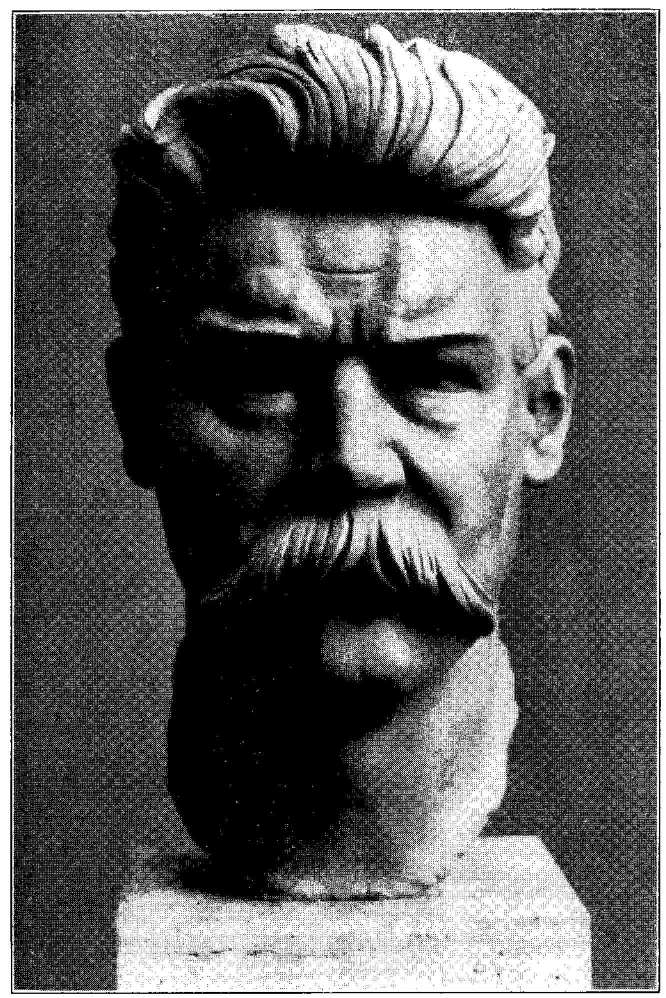
Gewiß, manches in Schweitzers Bachbiographie mochte den Andersgearteten zu scharfen Erwiderungen reizen. So Schweitzers zunächst moralisch anmutende Prüfung aller Menschlichkeiten Bachs. Aber niemandem kann es entgehen, mit wieviel Liebe auch der Kulturphilosoph, nicht nur der Musiker, die Erscheinung des Thomaskantors in sich nacherlebt hat. Besonders die Auseinandersetzungen mit dem Rat der Leipziger fesselten seine Aufmerksamkeit, Schweitzer erlebt dramatisch all die Unbill mit, die Bach in verstärktem Maß seit 1730 erlitten, nicht als temperamentvoll für »seinen« Helden eintretender Musikbiograph, sondern als Ethiker. Jähzorn, Unbeherrschtheit und Ungeduld des alten Meisters scheint er mit seiner eigenen Anlage hierzu zu identifizieren. So entstand ein hochpersönliches, blutvolles Bild, exakt dank des vorbildlichen Gelehrtenfleißes und der praktisch-erlebend erworbenen Literaturkenntnisse Schweitzers, perspektivisch glücklich ausgewogen dank seines Künstlertums.

Die ästhetischen Grundsätze seiner Bachinterpretation wurzeln im Religiösen, Weltabgewandten. Wohl gab es auch einen Bach, der bis ins Virtuose hie und da abschweifte. Schweitzer aber nahm mit besonderer Inbrunst den Bach der großen Orgelwerke, Kantaten, Passionen und Messen auf. Den Weg zu ihm fand er schon mit zehn Jahren: in den Chorälen des protestantischen Pfarrhauses, in dem er heranwuchs. Hörte er den zweistimmigen Gesang der höheren Klassen, so konnte ihn so unfaßbare Wonne packen, daß er sich an die Schulwand drückte, um nicht umzusinken. Der Klang der Violine sprach ihn zunächst nicht sonderlich an, erst allmählich gewöhnte er sich an ihn. Als Gymnasiast in Mülhausen hemmte ihn tiefe seelische Scheu, beim Orgelspiel vor andern seine Gefühle auszudrücken, bis sein Lehrer Eugen Münch ihm Kälte vorwarf.

Seitdem entwickelte er den musikalischen Ausdruck als seine mißverständnisfreieste Mitteilungsart. Früh schon improvisierte er mit Vorliebe, sich stolz dieser Gabe bewußt geworden. Mit sechzehn Jahren durfte er Eugen Münch im Gottesdienst vertreten, auch das Requiem von Brahms auf der Orgel begleiten, ihre Tonfluten mit Wonne in den Klang von Chor und Orchester einmünden lassen. Die Orgel war sein ihm vorbestimmtes Instrument. Sie lag ihm im Blut. Der Vater seiner Mutter soll trefflich improvisiert haben und reiste oft weit umher, um neue Orgeln auszuproben.

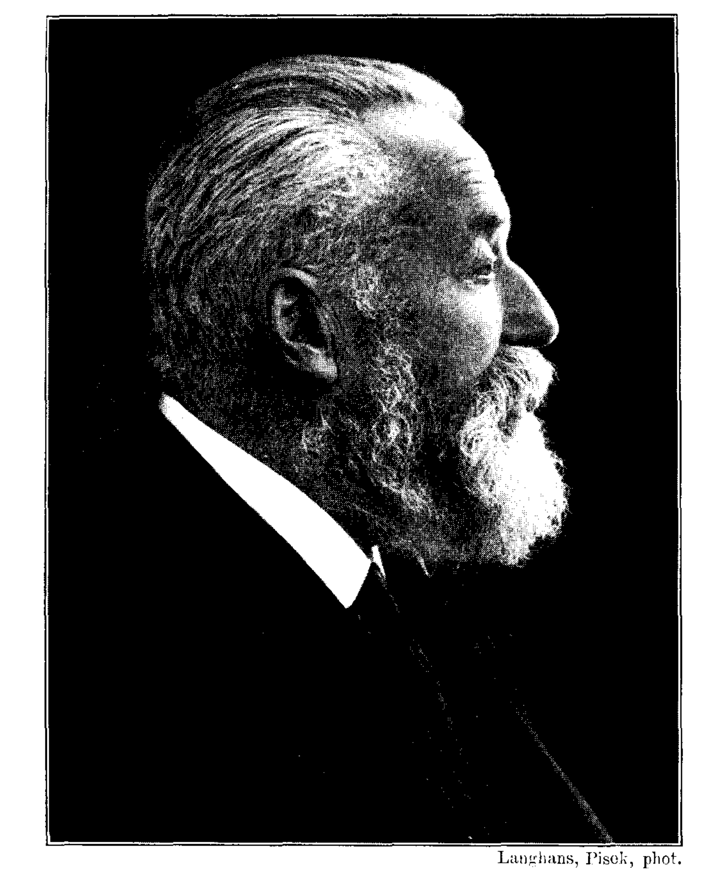
Seit seinem 18. Lebensjahr studierte er in Paris beim Orgelmeister Charles Marie Widor, der ihm die Bedeutung des Architektonischen in der Musik erschloß. Auch die folgenden Jahre kehrte er zu kurzen Unterrichtsmonaten zu Widor zurück, der ihn später unentgeltlich unterrichtete; außerdem trieb

er bei J. Philipp, dem Schüler Stephen Hellers und Theodor Ritters, zugleich aber auch bei der Liszt-Schülerin und -Freundin Marie Jaël-Trautmann Klavier. Beide Methoden nützte er, so wenig Philipp und Jaël, die sich von Herzen gegenseitig geringschätzten, davon hören durften. Bei Jaëls Experimenten mit dem Physiologen Féré profitierte er als — Versuchstier, besonders für ihre Anschlagstechnik, die alle unbewußten und unwillkürlichen Bewegungen bekämpfte. Aber auch für die Überspitzungen der Theorie Jaëls behielt er ein kritisches Auge. Nachts arbeitete er an seiner Doktorarbeit über Kants Religionsphilosophie, so daß er morgens oft zu Widor oder Marie Jaël ging, ohne ein Bett gesehen zu haben.
Den Sommer 1899 verbrachte er — damals 24 jährig — in Berlin, hörte bei Simmel, Harnack und Stumpf. Bei dessen psychologischen Studien über Tonempfindungen war er wieder — Versuchstier. Die Berliner Organisten konnten ihn nicht sehr befriedigen, Egidi ausgenommen. Die plastische Klarheit, für Schweitzer oberstes Gesetz, wurde zu sehr von äußerlicher Virtuosität überwuchert. Mitbestimmend mochte auch für ihn der trockene, dröhnende Klang der neuen Berliner Orgeln gewesen sein, denen er die Orgeln Cavaillé-Colls (z. B. in der Notre Dame zu Paris) vorzog. Widor hatte ihn an Heinrich Reimann empfohlen, den er in der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche, als er in Urlaub ging, vertrat.
Im Herbst 1902 begann er, einem dringenden Wunsch Widors entsprechend, eine Studie über das Wesen der Bachschen Kunst für die Pariser Konservatoristen, aus der sein »*Bach*« entstand. Bachs Kantaten und Passionen hatte er inzwischen auch gründlich kennen gelernt als Organist der Bachkonzerte zu St. Wilhelm in Straßburg. Endlich konnte er Widor, der ihn immer wieder brieflich anspornte, nach Venedig melden (Herbst 1904), der »Bach« sei soweit gediehen, daß er an das Vorwort gehen könne. Als es 1905, zunächst auf französisch, erschien, schloß damit Schweitzer als Dreißigjähriger sein bisher der Musik, Theologie und Philosophie gewidmetes Leben ab, wie er neun Jahre zuvor gelobt hatte. Fortan sollte sein Dienen praktisch dem Nächsten gewidmet sein; er studierte Medizin, um als Arzt nach Äquatorialafrika zu gehen. Das Examensgeld erwarb er sich in München 1911 auf dem französischen Musikfest, bei dem er Widors »Symphonia Sacra« aus dem Manuskript spielte. Das begleitende Orchester leitete der Komponist selbst. Für Amerika gab er mit Widor Bachs Orgelwerke heraus, zunächst in fünf Bänden die Sonaten, Konzerte, Präludien und Fugen, die noch vor seiner Abfahrt nach Afrika fertigzustellen waren. Bachs Notentext wurde ohne jegliche Zutat abgedruckt, die Einleitungen mußten alles über Auffassung, Phrasierung, Manualwechsel, Registrierung und Dynamik aufnehmen.
Die Choralvorspiele stellte er in drei weiteren Bänden in Afrika fertig, kurz bevor der Krieg ausbrach. Sein Tropenklavier mit Orgelpedal, ein Geschenk der Pariser Bachgesellschaft, deren Mitbegründer er war, bewahrte ihm seine



Senta Grüning, München, phot.

ALBERT SCHWEITZER
Bronzebüste von Josef Weisz



Langhans, Pisek, phot.

OTAKAR SEVCIK



Franz Hais, den Haag, phot.

HANS WEISBACH

Technik und bot ihm mitten im Urwald Vertiefung in Bach. So konnte er, nach der Kriegs-Internierung in Südfrankreich, durch erfolgreiche Orgelkonzerte in Schweden, in der Schweiz, Holland, Dänemark, England und Deutschland, sowie in Barcelona, die Mittel zum Neuaufbau seines Spitals in Lambarene erwerben, wohin er 1924, diesmal ohne seine erkrankte Frau, zurückkehrte.
Ein weiterer Erfolg war ihm beschieden. Seit 30 Jahren bekämpfte er die modernen elektrischen Orgeltypen mit ihrem überstarken Winddruck, seit seinem Besuch der neuen vielgerühmten Orgel der Stuttgarter Liederhalle 1896, auf der Rückreise von Bayreuth. Ihren Ton fand er hart, in ihrem Dröhnen verschwanden Bachs wunderbare Tonlinien in chaotischem Wirrwarr. In seiner »*Deutschen und französischen Orgelbaukunst und Orgelkunst*« — zehn Jahre nach seinem »Stuttgarter Damaskus« — bevorzugte er die französischen Typen, da sie der alten Bauart treuer geblieben waren: ein Prediger in der Wüste! Erst auf dem Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft zu Wien 1909 wurde sein Entwurf: »*Internationales Regulativ*« für Orgelbau ausgearbeitet. Seitdem schwindet merklich die Überschätzung der Fabrikorgeln.
Überschauen wir diese unzeitgemäße, überraschende Erscheinung Albert Schweitzers, so fragen wir uns, was denn ihr das Gepräge gibt, das uns gleich beim ersten Bekanntwerden so eigenartig packt. Höchstgesteigerte Sonderleistungen? Sie sind auf den Gebieten der Christus-, Paulus- und Bachforschung unbestreitbar. Aber das ist es nicht allein. Auch die ganz andersgeartete Erscheinung Voltaires war bloß als Schriftsteller, Historiker, Philosoph, Epiker, Dramatiker nicht zu fassen: nur als Gesamterscheinung, als Persönlichkeit, das »höchste Glück der Erdenkinder«, als Wahrheitsfanatiker allen Zeitströmungen zum Trotz! Eine erstaunliche, beneidenswerte Selbstsicherheit führte ihn von frühester Jugend auf zu den Quellen, denen er ein reiches Leben lang unentwegt treu bleiben darf, die sich gegenseitig befruchten und ergänzen. Der Originalitätssucht hat er noch nicht das mindeste Opfer gebracht, und doch weist er uns sicherer zu den origines als die Gesucht-Originellen: zum Urchristentum und zum Urmusikantentum: Bach!

# OTAKAR SEVCIK

VON

HUGO SELING-DIESSEN (BAYERN)

Sobald ein klingender Name die Wandlung zum Begriff vollzogen hat, geschieht es immer, daß sich die menschlichen Umrisse etwas von ihm lösen. Denn seine Übertragung auf einen schöpferischen Ideenkomplex trifft einen Sinninhalt, der über zeitlich-organische Bindungen hinauswächst. Aber diese Erklärung wäre nicht ausreichend, um darzutun, warum Sevcik als Mensch,

Künstler, ja selbst als unmittelbar wirkender Lehrer gegenüber der weisenden Helle seiner Studienwerke dermaßen im unerfaßten Hintergrund steht.
Auch wenn man die Einflüsse einer Zeit gelten läßt, die sich aller demutsvollen Rückschau überhoben glaubt, die Augen nicht verschließt vor der abzweigenden Ichbedachtheit der jungen Generation, welche für ungestüme Spannungsausbrüche mehr übrig hat, als für Verwurzelung und bedächtiges Reifen, nicht übersieht die Rationalisierung des Gefühlsaufwandes, die auf das Verhältnis zum Mitmenschen abfärbt, indem der Gesichtspunkt fordernder Wertung zuoberst gestellt wird, so hat man die Umstände noch immer nicht erschöpft, warum das Wissen um Sevcik fast ausschließlich seinen Arbeiten gilt und nicht ihm selbst.
Greifen wir dieses Warum auf, so führt unsere Antwort zuerst über die Wesensfindung des schöpferischen Kunstlehrers im allgemeinen.
Der Künstler von pädagogischer Grundtendenz findet geradezu seine Kennzeichnung darin, daß er sein seelisch-geistiges Eigenleben in vieler Hinsicht aufgibt. In ewig wacher Projektion zeichnet und ebnet er Wege, die nicht die seinen sind, er löst seine Erlebenswelt von den heiligen Wurzeln des Unbewußten und verarmt durch Einblickgewährung in sein erarbeitetes Gut.
Schon dieser Seitenblick auf den Veranlagungstyp macht es verständlich, weshalb eine künstlerische Persönlichkeit von rein pädagogischer Auswirkung wie Sevcik die individuellen Konturen im Dunkel läßt. Bei ihm kommt noch dazu: die äußerste Zusammenfassung der Willens- und Gedankenrichtung auf sein methodologisches Ziel — wovon noch die Rede sein wird — und seine knappe Ausdrucksweise. Er ist ein Wenigsprecher, der auch im Unterricht nur zum unmittelbaren Vorkommnis Stellung nimmt, der diametrale Gegenpol des vergnüglichen feuilletonistischen Lehrers, welcher die Stunde mit fesselnder Konversation auszufüllen versteht.
Selbst in Sevciks Übungswerken ist dieses Beschränken auf das unumgänglich notwendige Wort erkennbar. Er läßt tausend und aber tausend Notenköpfe für sich sprechen, verschmäht aber grundsätzlich Vorwort und textliche Erläuterungen. Übrigens hat gerade dieses Fehlen an eingeflochtenen Direktiven sehr viel zu den Mißverständnissen beigetragen, denen die Methode anfangs ausgesetzt war und in gewissem Sinn auch zur Entpersönlichung von Sevciks geistiger Ausbeute. Subjektives Hineininterpretieren, Ausziehen und Umgruppieren haben sich oft recht selbständig gemacht und manchmal sogar die Quellenangabe dabei vergessen.
Das Mißverstehen fand seinen häufigsten Ausdruck in der Klage, daß ein Leben nicht ausreicht, um alles zu studieren, was Sevcik an Studien angesammelt hat. Hätte der Autor je eine Äußerung getan, daß es gar nicht auf Mengenrekord abgesehen ist, daß seine Werke, einem vielbändigen pharmakologischen Lexikon vergleichbar, auf die individuell gerichtete Auswahl eines diagnostisch befähigten Lehrers angewiesen sind, und die Übungen

selbst auf richtige Dosierung, so wäre diesem Einwand der Boden entzogen worden und es würde der vom Berlin der Jahrhundertwende über die verfemte Prager Schule geschleuderte Bannfluch »Paganinifabrik« das befreiende Lachen früher ausgelöst haben.

Auch im einstigen Rückblick der Musikgeschichte wird Sevcik seinen unanzweifelbaren Stellenwert nicht von der Menge des Geschriebenen empfangen, sondern von der erstmalig und grundlegend aufgeschlossenen Idee des *richtigen* Arbeitens auf der Geige.

Die Aufteilung problematischer Komplexe in erfaßbare Teile ist seine Bedeutsamkeit, ist die unverändert gebliebene Leitlinie, die sein Opus 1 mit Opus 18 verbindet, ist das genetische Gesetz seiner geistigen Bestimmung überhaupt.

Wer sich in diesem Gedanken noch nicht zurechtgefunden hat, wird Sevcik als Musiker kaum verstehen. Nicht die mathematischen Kleinsachverhalte der Permutation und technischen Variation sind das Typisierende seiner Methode. Ihnen vorausgegangen ist das künstlerische Erleben des Ganzen, ihnen nach geht die weisende Phantasie auf das Ganze.

Sparsame Rede, mutige Konzentration auf das Nächstliegende, mit einem Wort selbstauferlegte Beschränkung kennzeichnen den Willensmenschen, der die Gefahr des Abflatterns inspiratorischer Gedanken erkannt hat. Dieser Zug des Gleichbleibenden, auf einheitlicher Linie Wollenden, tritt aus dem menschlichen Gesamtbild Otakar Sevciks am deutlichsten hervor.

Schon als Knabe sein zäher Kampf, in die Musikerlaufbahn zu kommen. Zweimal wird er am Prager Konservatorium abgewiesen, erst zum drittenmal gelingt der Sprung mit Hilfe eines väterlichen Freundes, der an seiner schönen Altstimme Gefallen gefunden hat. Sein Lehrer Bennewitz — wie alle damaligen Konservatoriumslehrer — Vorbildpädagoge, aber völlig uninteressiert gegenüber den technischen Fundierungs- und Aufbaufragen, eint seine Klasse nicht einmal im Grundsätzlichen. Eine charakteristische Episode aus früherer Studienzeit verdient bekannt zu werden.

Elf Tage vor der Schlußprüfung mit dem Beethoven-Konzert kommt der Schüler Sevcik zu seinem Meister, um zu fragen, wie er den Bogen halten soll. Es entspinnt sich folgender köstliche Dialog: *Bennewitz* (etwas betroffen): »Ja, wie halten Sie denn Ihren Bogen?« *Sevcik* zeigt es und berührt dabei die Haare mit dem Daumen. *Bennewitz:* »Das ist ja sehr gut!« *Sevcik:* »Aber Gerstner (der Klassenerste), der viel mehr Ton hat, hält den Daumen von den Haaren entfernt.« *Bennewitz:* »Das ist auch sehr gut!«

Damals und wohl auch schon vorher mag dem suchenden Schüler die Reformbedürftigkeit des Geigenunterrichts aufgedämmert sein.

Über Salzburg kommt der junge Konzertmeister nach Wien an die Komische Oper, es ist das Katastrophenjahr 1873. Die Wiener Weltausstellung endet mit Börsenkrach, der alle jungen und viele alte Unternehmungen mit sich reißt. Auch die Komische Oper muß daran glauben, wird 1874 gesperrt.

Sevcik geht nach Petersburg, erlebt ein zweites Mal das finanzielle Debacle eines zusammenbrechenden Theaters. Er konzertiert, hält sich so über Wasser, gelangt 1875 nach Kiew, wo er an der Kaiserlichen Musikschule eine Anstellung findet. Hier fehlt es am nötigsten Übungsmaterial, die Lehrer sind gezwungen, technische Studien selbst zu schreiben. So kommen Sevciks Standardwerke Opus 1 und 2 zur Welt, die damals im Selbstverlag erschienen sind. Auch die Komposition der böhmischen Tänze fällt in diese Zeit. 1892 besucht Sevcik seine Heimat und wird unter der Direktion Anton Dvoraks am Prager Konservatorium angestellt. Schicksalswende!

Jahre gehen dahin, Gegnerschaft und schleichende Krankheiten sind ihre Begleiter. Ein Sarkom führt zum Verlust des linken Auges, ein hinter den Rippen wachsender Kropf zu immerwährend sich steigernden Atem- und Sprechschwierigkeiten. Das neue Jahrhundert bringt dunkle Schattenjahre, die alle Tücken eines siechen Körpers gegen den zu letzter Arbeitshöhe sich aufschwingenden Geist ausspielen.

Man muß sich zurückversetzen: es ist die Zeit, wo Kubelik, Kocian, Lhotsky und Mary Hall das Ausland aufmerksam gemacht haben, wo Prag sich anschickt, zu einem Weimar der Geiger zu werden. Sevcik muß seine Professur am Konservatorium aufgeben. Die Privatschüler unterrichtet er weiter ... mit röchelndem Atem, mit häufig versagender Stimme. Alles drängt zur Operation, aber kein Chirurg will so recht an sie heran; man befürchtet Komplikationen. 1906 ist sie unaufschiebbar geworden, wird in der Schweiz von einem berühmten Spezialisten ausgeführt. Sie rettet das Leben, aber die Sprache scheint nun gänzlich verloren.

»Ich befreunde mich mit dem Gedanken, für immer stumm zu bleiben«, schreibt Sevcik in einem Brief aus dieser bösen Zeit.

Man stelle sich einen gottbegnadeten Lehrer vor, des natürlichsten Verständigungsmittels beraubt, man vergegenwärtige sich das jähe Abreißen einer mit ganzem Lebenseinsatz erkämpften Aufstiegskurve und ermesse die stoische Kraft eines Charakters, der bereit ist, mit einem solchen qualvollen Schicksal sich abzufinden. Und man erkenne bewundernd den Triumph des Willens, der die Schranke zur Staffel nützt, aus letztem Tiefstand sich wieder emporzuraffen.

Ein lispelnder Ton, ein einziger Zufallslaut, physikalisch kaum erklärlich, und schon regt sich neues Hoffen, schon strömt neue Tatkraft in das resignierte Herz. Mit aller Beharrlichkeit seiner stillen Natur, mit aller Logik seiner eingeborenen Methodik beginnt der Fünfzigjährige zu üben, Monate, ein ganzes Jahr, und er kann wieder sprechen.

Sevcik wird nach Wien, an die kaiserliche Akademie berufen, die Violinmeisterklasse für ihn erst geschaffen. Zehn Jahre lang waltet er in dieser traditionell gebundensten Geigerstadt der Welt seines Amtes, und es sind Größen, die er verabschiedet. Erika Morini, Balokowitsch, Jovanovic, Daisy

Kennedy, S. Feuermann, die ersten Geiger von vier prominenten Quartetten (Fritsche, Gottesmann, Hauser, Frl. Kolbe) haben ihre Karriere von hier aus begonnen. Mit sechs anderen Akademieschülern reist er 1911 nach London, erlebt Triumphe. Ungezählt die Privatschüler aus aller Welt, über vier Jahrzehnte verteilt, die von Sevcik aus den Weg auf das Podium gefunden haben, unermeßbar die Zahl seiner indirekten Schüler, zu denen sich selbst ein Carl Flesch bekannt hat.

Sevcik ist still geblieben. In allen Zeitläuften seines bewegten Lebens, im Zenit seines Ruhms, wie in den bangen Stunden seiner Leiden war er der abgeklärte, in sich hineinhörende Denker. Kein Mensch hat jemals Selbstlob von ihm gehört, niemals Klagen und nicht einmal lodernde Empörung gegen seine Feinde.

Als im Umsturzjahr die Demagogen des neuen Österreich ihn von seiner vertraglich unkündbaren Stellung an der Akademie enthoben, ihn sogar des Anspruchs auf Pension für verlustig erklärten, als dies alles unter dem fadenscheinigen Vorwand nationaler Säuberungspflicht geschah, während Agitatoren des proletarischen Auslands unangefochten Wien überschwemmten, verschmäht Sevcik nicht nur die gerichtliche Austragung, sondern nimmt den Anschein auf sich, daß er es selbst ist, der aus politischen Gründen nach Prag zurückkehrt.

Der heute Zweiundsiebzigjährige, den seine Vorliebe für ländliche Umgebung bestimmt haben mag, den Wohnsitz in der böhmischen Kleinstadt Pisek aufzuschlagen, zeigt das Ehrfurcht gebietende Bild einer über alle Altersstufen gleich- und daher sieghaft gebliebenen Natur. Mag der würdige Greis in seinem Städtchen von der großen Welt ausruhen, von der nervösen Übergangszeit im neuen Prag und den zwei Jahren Amerika, die dann noch kamen; von seiner Arbeit zieht er sich nicht zurück. Noch immer lebt ein großer Schülerkreis um ihn, noch immer mehren sich die Opuszahlen seiner Werke.

Vom ersten Bewußtwerden des heiligen Quellpunktes läuft der Fluß seiner Erweisung sicher dahin, wächst an Wucht und Bestimmtheit, fließt unbeirrt von Unterströmung und mattem Gefälle seiner Erfüllung zu.

Und sie hat Ewigkeitswert!

# HANS WEISBACH

VON

CARL HEINZEN-DÜSSELDORF

Der Name des heute 45jährigen ist erst im letzten Jahrzehnt bestimmter in die Öffentlichkeit gedrungen. Also keiner jener Meteore, die auftauchten, um beim ersten Anstieg schon bald wieder in der Versenkung unterzugehen. Waren es nun äußerliche Gründe, die den Weg des Künstlers so weit hinaus-

schoben, oder war es etwa ein innerliches oder technisches Manko, das weise Zurückhaltung befahl? Nein: vielmehr handelte es sich um den glücklichen Fall, daß ein Künstlerschicksal vor dem Danaergeschenk der Frühreife und vorzeitiger »Entdeckung« bewahrt blieb. Eine schöne aufrechte Erscheinung mit blondem Siegfriedskopf, den Eindruck tatkräftiger Jugendlichkeit erweckend, weil die Persönlichkeit klar und geläutert ist. Denn dies sind vielleicht die charakteristischsten Anzeichen seines Könnens und Wollens: gläubige Kraft und kraftvolle Gläubigkeit, die die heilige Ehrfurcht vor dem Wunderbaren kennt. Es ist weit Höheres als etwa tote Buchstabengläubigkeit: es ist reines und offenes Menschentum eines kernigen und unbeirrbaren Empfindens. Wir nähern uns dem Grunde dieses Urtümlichen: der Verbundenheitsfreude mit der Allmutter Natur und ihren vieltausendfältigen Wundern. Und dies innige Verwandschaftsgefühl zum ganzen Bereich des Kosmos gibt vielleicht auch den sichersten Richtweiser zum Wesenhaften seines Künstlertums. Denn auch hier stets das fast priesterhafte Dienen im Sinne des Kunstwerkes und seiner heiligen Mysterien, ungewohnt starke Innerlichkeit.

Das tritt wohl am plastischsten in Erscheinung, wenn der Künstler sich mit J. S. Bach beschäftigt. Er begnügt sich nicht damit, das Werk bis in seine feinsten Fasern derart in sich aufzunehmen, daß die Interpretation ohne Notenbild die naturgemäße Folge ist. Er greift beim Studium sogar mit ganz besonderer Vorliebe zu den Faksimiledrucken. Nicht etwa aus philologischer Spielerei oder Tüftelei. Es geschieht vielmehr, um in die Werkstatt des Schöpfers eindringen zu können, um die Geheimnisse des Werdens zu belauschen und sich mit aller inbrünstigen Ehrfurcht in sie zu versenken. Denn diese Zeichen reden eine beredtere Sprache als die Starrheit des gedruckten Notenbildes. Es ist ein eigenartiges Leben in ihnen, es jubelt, weint und singt das Geheimnisvolle der Persönlichkeit des Schöpfers im Augenblick der Genesis. Weisbach liest aus diesen Zeichen die ganze Tragik, die ganze Kraftfülle des Schaffenden. Da sind Seiten mit einer ganz besonderen Sorgfalt und Liebe geschrieben, andere wieder zeugen von Hast und Unruhe. Nicht immer ist es bei ihnen Unbilde und Hetze des Lebenskampfes; oft verraten diese Züge das dämonisch Auflodernde geistigen und seelischen Gebären- und Gestaltenmüssens. Das sind Schleier, deren Geheimnisse eher geahnt, als enthüllt werden können. Daher auch nur ein Beispiel dieser Art, das scheinbar beinahe an der Oberfläche haften bleibt und dennoch das Wesenhafte mit größter Eindringlichkeit widerspiegelt.

Zu den Worten »Und die Erde erbebete, und die Felsen zerrissen« in der Matthäus-Passion hat Bach jedes einzelne Zweiunddreißigstel der Bässe ausgeschrieben. Diese Sorgsamkeit zu einer Zeit, da die Abbreviatur in höchster Blüte stand, gibt Weisbach den Fingerzeig für das innere Erfassen der Stelle: jeder Versuch eines Tremolos und zu stark hervortretender Orgelklänge

ist aufs strengste verpönt. Die geheimnisvolle Wirkung der elementaren Kraft, die hierdurch erzielt wird, steht im Gegensatz zu den aufdringlichen Mitteln, die sonst oft gerne zur »Charakterisierung« solch phänomenaler Erscheinungen aufgeboten werden.

Weisbach gehört auch zu den ersten, die die »Kunst der Fuge« in der Realisierung von Wolfgang Graeser zu klingendem Leben erweckten. Der Dirigent darf sich hier sogar (wenn seine Bescheidenheit es auch verschweigt) intensivster Mitarbeit rühmen, da die zahlreichen später vorgenommenen Retuschen zum großen Teil der Opferwilligkeit seiner selbst und seines Orchesters zu danken sind. Hierher gehörte auch sein Wunsch, den Plan des Frühverblichenen, die gesamten Spätwerke Bachs in zyklischer Form wiederzugeben, durchzuführen. Doch die schwierige Wirtschaftslage blieb stärker als der Wille.

Die gleiche aufopfernde Begeisterung, die gleiche bewundernswerte Hellhörigkeit, mit der er sich für klassisches Erbgut einsetzt, gilt auch den Kämpfern der jungen Generation. So hat Weisbach besonders auf der Suche nach wertvollen zeitgenössischen Chorkompositionen manch glücklichen Griff getan. Ihm ist die deutsche Uraufführung von Honeggers »König David« zu verdanken. Als Zeichen dafür, wie er bleibende und charakteristische Werte im Schaffen der Gegenwart aufzufinden vermag, seien noch »Missa Symphonica« und »Requiem« von Lothar Windsperger, sowie die »Marianischen Antiphonen« von Wolfgang Fortner genannt. Hier, wie auch bei anderen Aufgaben stets das gleiche Urteil der Komponisten: daß Weisbach dem Geist des Kunstwerkes aufs feinste nachspürt und so auch besonders den Jüngeren ausreichende Gelegenheit gibt, entweder die noch erforderlichen Retuschen vorzunehmen oder aber innere Erhebung daran zu verspüren, mit welch nachtwandlerischer Sicherheit der Dirigent das geistige und seelische Geäst ihres Schaffens klarlegt. Dies gleiche innige Versenken in die Eigenart des Nachschaffenden können auch die Solisten seiner Veranstaltungen bezeugen. Überall ein fein abwägendes Gefühl, das durch klare Zeichengebung den Ausführenden sicheren Anhalt bietet und daher stets den Eindruck gemeinsam verbundenen »Musizierens« hinterläßt.

Diese subtile Detailarbeit schließt dennoch den Zug zu monumentaler Größe nicht aus, bereitet ihn vielmehr bewußt vor. Es macht Freude, zu beobachten, wie der Dirigent etwa bei der Wiedergabe von Beethovens »Neunter« von Mal zu Mal innerlich wächst. Daher auch — trotz aller Romantik des subjektiven Empfindens — die besondere Vorliebe zu Bach, Beethoven, Brahms, Bruckner und Mahler und zu zyklischer Darstellung. Wenn der oben angedeutete Plan auch der Ungunst der wirtschaftlichen Verhältnisse zum Opfer fallen mußte, so zeitigte ein dreitägiges Bach-Fest doch gewaltige Höhepunkte der Verinnerlichung: Matthäus-Passion, h-moll-Messe und »Kunst

der Fuge«. Ähnlich steile Linie hielt ein sechstägiges Beethoven-Fest, das außer den gesamten Sinfonien die »großen« Konzerte und die Missa solemnis umfaßte. Die Wiedergabe ist nicht nur in lokalen Grenzen bekannt. Wer den Mut zu solch gewaltigen Programmen aufbringt, der hat in sich selbst auch jene innere Kraft, die zu ihrer Durchführung unerläßlich ist.
Ein ungemein feines Ohr für das Klangliche, ausgeprägtes Stilgefühl lassen ihn stets von der ersten Probe an den rechten Weg treffen. Als Kammermusikspieler ein Führer von erlesenen Graden, als Opern-Gastdirigent die gleichen Vorzüge beweisend. Und wenn er von berufener Seite schon verschiedentlich als würdiger Nachfolger von Siegfried Ochs bezeichnet wurde, so gibt dies wohl ein klares Bild seiner umfassenden künstlerischen Tätigkeit. All dies technische Können und die glückliche Naturveranlagung wird aber überkrönt von der gesunden Kraft, von der Blutwärme und Güte eines reinen und zielklaren Menschen, der das Kunstwerk ohne Selbstüberheblichkeit mit innerer Beseelung darstellt.

# ART UND AUFFÜHRUNGSSTIL VORKLASSISCHER SINFONIEN

VON

ROBERT SONDHEIMER-BERLIN

Nicht unmaßgebliche Ansichten sollen hier geäußert, sondern Schlüsse aus stilistischer Eigenart und Überlieferung gezogen werden. Noch ist man gewohnt, die figurativ leichte Spielbarkeit und die bescheidene Form der vorklassischen Sinfonie mit einem harmlosen, wenn auch duftigen Inhalt gleichzusetzen, der glatt herunterzuspielen sei und starke Differenzierung nicht vertrage. Unser gegenteiliges Resultat wird daher in manches Ohr nicht leicht eingehen und gefühlsmäßig bekämpft werden. Wir beschränken die Ausführungen auf diejenige Kunstgattung der vorklassischen Musik, in der ihr Besonderes seinen stärksten Ausdruck gefunden hat.

## I.

Zeitlich wird die vorklassische Sinfonie von der Orchestermusik der Bach-Händel-Epoche und der klassischen Sinfonie umrahmt. Die stilistischen Merkmale dieser drei Epochen müssen wir zunächst unterscheiden. Abgesehen von kontrapunktischen Formen beherrscht in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts die Suite die Instrumentalmusik. Unter »Suite« wird hierbei nicht die Folge von verschiedenen Sätzen, sondern das Kompositionsprinzip verstanden, das den einzelnen Satz gestaltet. Insofern bedeutet Suite (= Folge) die unermüdliche Wiederholung eines Gedankens (Motivs).

Die Aneinanderreihung dieser gleichartigen Bausteine ergibt den Satz. Vielfältiges Material und phantastisches Durcheinander kennt man innerhalb des einzelnen Satzes noch nicht. Der motivisch-melodische Verlauf ist streng begrenzt, der Takt rhythmisch gleichmäßig, der Aufbau starr, aber wuchtig und selbstsicher, jede Einzelheit der Gesamtarchitektur untergeordnet. Der Vortrag braucht nur Gradunterschiede zu schattieren, nicht etwa Wesensunterschiede herauszuarbeiten, die ja mangels verschiedener, gegensätzlicher Inhalte hier nicht vorhanden sind. (Das piano ist nur Echowirkung des forte.) *)

Entgegengesetzt ist die Kompositionsart in der vorklassischen Sinfonie. Da werden innerhalb eines Satzgefüges verschiedene Gruppen nebeneinander gestellt. Der erste Gedanke wird durch das Tutti abgelöst, dieses durch einen Nebengedanken, schließlich folgt das kontrastierende zweite Thema. Die Unterteile treten aus dem architektonischen Bilde prägnant hervor. Zu dieser Selbständigkeit im Auftreten genügt das kurze Motiv nicht mehr; als Grundkomplex erscheint eine Periode, aus mehreren Motiven gebildet und durch Kadenzierung zum »Thema« zusammengefaßt. So gewinnt der Unterteil Eigenleben. Einheitliche Geschlossenheit des Satzaufbaus darf hier nicht mehr erwartet werden. Nicht die Konstruktion der Form, sondern nur die plastische Eindringlichkeit der Einzelheiten vermag dieses Kunstgebilde zu rechtfertigen. Diese Beobachtungen erklären auch, warum das Format hier klein gehalten ist. Nicht wegen eines bedeutungslosen Inhalts, sondern gerade, um das Bedeutungsvolle der Einzelheiten nicht durch einen längeren Ablauf zu verwischen und alles Einmalige und Inkongruente doch noch als organischen Teil zu empfinden. Wer beim Vortrag diese scharfe Profilierung nicht anstrebt, vernichtet das Bild der vorklassischen Sinfonie, die nicht durch Masse und Länge, sondern durch Vitalität des Details überzeugen will.

Deshalb ist es auch verkehrt, von der klassischen Sinfonie aus auf die vorklassische zu schließen, diese nach Maßstäben jener werten zu wollen. Die klassische Sinfonie hat nicht mehr die abrupte kurze Form einer expressiven jugendlichen Gestaltungsweise. Der einzelne Gedanke ist nicht die Essenz, sondern nur ein Anlaß des Geschehens. Eine stärkere Konstruktion des Aufbaues erscheint wieder wünschenswert. Die Verbindung der Glieder, die Begründung ihres Zusammenseins, gilt als Sinn sinfonischen Geschehens und erfordert wieder größere Flächen. In diesen stoßen wohl verschiedene Gruppen aufeinander, aber die ausführliche thematische Verarbeitung mildert den Zusammenprall. Nicht das Espressivo der Einzelheit bleibt beim Vortrag das Hervorstechende, sondern der überzeugende »kausale« Ablauf der

*) Fast ebenso wie die Suite ist die kontrapunktische Kunst verankert. Die Gebundenheit des Ablaufs ist beiden gemeinsam; nur werden bei der Suite die Einsätze in *eine* Stimme verlegt, in einem homophonen Nacheinander zusammengereiht, statt in mehreren Stimmen gleichzeitig einen Gedanken abwandeln zu lassen.

Melodielinien. Es kommt weniger darauf an, Glieder zu scheiden und herauszuheben, als sie zu entwickeln und aufzurollen.

Die Unterschiede in der Gestaltungsweise dreier Epochen müssen sich folglich auch beim Vortrag tendenziös auswirken. Die vorklassische Sinfonie, bei der auf kleinem Raum ein Glied hart an das andere stößt, die Unterteile scharf profiliert erscheinen, darf nicht durch eine flüchtige Überquerung verwischt werden. Die Bevorzugung der Teilpartien bedeutet ja gerade, daß der Moment ausgekostet sein will, Hingabe an den Augenblick erforderlich ist, nicht die Erwartung auf Zukünftiges gerichtet wird. Das Lyrische bestimmt den Wert musikalischen Schaffens*). Nicht kleinlich wird dadurch das sinfonische Gebilde der vorklassischen Zeit, auch nicht bizarr infolge der wie im Kaleidoskop vorüberziehenden verschiedenartigen Momente, sondern vollgepreßt mit Empfindung. Wie diese Kunst sich ohne falsche Geste, Heuchelei, Würde und Heroismus darbietet, so sind auch alle ihre Mittel für den Moment zugespitzt, weisen nicht hohl oder marktschreierisch auf eine »tiefer liegende Bedeutung« hin. Das spielerisch Stilisierte, das gemeinhin bei der vorklassischen Sinfonie herausgelesen und mit dem Schlagwort Rokoko verbunden wird, verführt zu einer falschen Ansicht von ihr. Denn die fortwährend neu reagierende Empfindsamkeit setzt Naivität voraus, eine kindliche Freude am Gegenwärtigen, die Embryo jeglicher Kunst sind, bei der vorklassischen aber, die aus einem Aufruhr gegen musikalische Scholastik emporwächst, wichtige Wesenszüge bleiben.

Einzelne Gruppen können physiognomisch nur dann auffallen, wenn sie gegensätzlich gebildet sind. Aus dem Gegensatz ergibt sich die Mannigfaltigkeit als musikalisches Postulat, während vorher das streng Einheitliche Erfordernis eines Satzes gewesen war. Nicht nur die große Form, sondern auch die melodische, rhythmische und dynamische Fassung der Einzelbestandteile wird hierdurch gänzlich verändert. In der Suitenepoche war die melodische Linie nur koloriert oder variiert worden, jetzt zeichnet schon den neuen Grundkomplex des Satzes, die thematische Melodie, eine überraschende Abwechslung aus durch die Zusammenfassung verschiedener Motive zu einem Thema. Und da jeder Bestandteil dieses Themas seine Besonderheit beleuchten will, wenn seine Sekunde gekommen ist, so drängt schon das Intervall in der Melodie nach einer Mannigfaltigkeit, die in der früheren Orchestermusik unbekannt ist.**) Die Chromatik, die in die Melodie eindringt und sie differenziert, entspringt einem harmonischen

*) Dementsprechend beginnt auch eine Blütezeit des Liedes.

**) Die Prägnanz einzelner Intervallschritte wird von den Gegnern gleich als Manier empfunden. Bei dieser Gelegenheit sei die Manier derjenigen Bearbeiter und Künstler getadelt, die noch heute jeden Vorschlag in einen Vorhalt umfälschen; Anweisungen, die für Werke älterer Art Geltung haben, werden unberechtigterweise auch hier befolgt, weil die Schreibweise der Vorschläge noch unsicher ist. finden sich oft an ein und derselben Stelle in den verschiedenen Stimmen. Verwandelt man die spritzigen Vorschläge in Vorhalte, so wirken der weinerliche Ton und die melodische und harmonische Gleichmacherei unerträglich.

Gefühl, das auch revolutioniert hat. Waren die Harmonien vorher ein Ergebnis der Linienführung gewesen, so verfügt man jetzt frei über sie. Wie und wo man Harmonien hinsetzt, entscheidet das Bestreben, das musikalische Bild durch Farbtöne gleichsam zu stützen und räumlich zu perspektivieren. Das Vielfältige als künstlerisches Postulat deckt somit sein Inneres auf; es entspringt dem Freiheitsbedürfnis, das die individuelle Entfaltung als Ziel hat. Nicht mehr gesetzmäßig sind Melodie und Harmonie verbunden, sondern einer genialen Geschicklichkeit steht es frei, durch das »Lichter-Aufsetzen« vermittels der Harmonien jedem Melodieton seine Geltung zu verschaffen, das Fleckchen, dem dieser angehört, herauszuschälen. Auch der vorher starre Rhythmus wird jetzt frei, unbegrenzt in seinen Möglichkeiten. Jahrhunderte alte Ketten der mehrstimmigen Vokalmusik des Abendlandes fallen von der neuen Instrumentalmusik ab. Sie lernt zu springen, anzuhalten, abwechselnd schnell und langsam sich zu bewegen. Diese rhythmische Vielfältigkeit im einzelnen bedingt bei der Kürze des Geschehens die Nuancierung und Verschiebung des Tempos. Metronomische Taktgleichheit hebt auf oder schränkt zum mindesten die so unerhört akzentuierte Freiheit der rhythmischen Gliederung ein. Wenn in dieser kleinen, mit Kontrasten beladenen Form das Tempo durch unterschiedliches Verhalten zu dem Espressivo der Unterteile beiträgt, so bricht das Gefüge doch nicht zusammen; nur muß es jetzt durch einen sensiblen inneren Rhythmus gestützt werden, der die Glieder ungezwungen zusammenzuhalten versteht. Dessen Vorhandensein gilt seit jener Zeit, die das rhythmische Feingefühl ausbildete, als eigentliche musikalisch reproduktive Begabung. Am auffälligsten ist die Veränderung der Dynamik bemerkt worden. Konnten vorher die dynamischen Zeichen auf ein Minimum beschränkt werden, so wechseln sie jetzt in einem Takt oft mehrmals. Die Musikwissenschaftler neuerer Zeit haben geglaubt, diese Vortragsweise als unkünstlerisch ablehnen zu müssen, und die Künstler haben noch nicht eingesehen, daß die Neuausgabe einer vorklassischen Sinfonie anders aussehen muß als die eines Werkes etwa von Bach. In Wirklichkeit müssen die Stärkegrade des Klanges so subtil angewandt werden, um den fortwährend sich verändernden Inhalt zu verdeutlichen und dem kleinen Format die Tiefenwirkung zu sichern, ohne die es belanglos erschiene.

Statt vom formalen Aufbau auszugehen, kann man die vorklassische Sinfonie auch auf eine andere Art betrachten. Es wird nämlich bei ihr versucht, die orchestrale Klangwelt als das Primäre der formalen Gestaltung vorangehen, letztere von den Klangidealen bestimmen zu lassen. Bis dahin hatte die Orchestermusik ihre Formen entlehnt; nun schafft sie sich neue, indem sie Anregung aus ihrer eigenen Materie schöpft. In der italienischen Theatersinfonie treten Klanggruppen gegeneinander auf. Intrada, Tutti, Nebenmotiv bezeichnen die markanten Stellen der Klangkontraste. Der fundamen-

tale Unterschied zwischen gleichmäßig verlaufender horizontaler Linie in der alten und den vertikal abgeteilten Gruppen in der neuen Musik kann nur auf diese Weise befriedigend erklärt werden. Die Instrumentation in der alten Musik verstärkt oder verdickt eine Linie, unterordnet den Klang der Form. Die vorklassische Sinfonie füllt den Musikraum mit neuen Klängen, die im Gegensatz vom ersten und zweiten Thema ihren formalen Halt finden. Mannigfaltigkeit und Freiheit finden sich auch bei dem Orchester, lassen ihm Spielraum zu eigener Improvisation*). Der Klang, der sich zuerst massiv auftürmt, verfeinert sich bald**). Von dieser ursprünglichen Klangbildnerei bleibt allerdings in der klassischen Sinfonie nur die Kunst der »Instrumentierung« übrig, da die Form wieder die Möglichkeiten des Klanges umspannt. Warum diese Entwicklung sich vollzog, scheint mir durch die starke geistige Empfindsamkeit des 18. Jahrhunderts hervorgerufen. Die klanglichen Phänomene werden nicht als erste Ursache und Selbstzweck hingenommen, sondern als Ausdrucksmittel gedeutet. Die Affektenlehre beherrscht die Theorie. Die aus ihr bezogene Gesinnung befähigt zum Espressivo, häuft die »forte« und »piano«, ruft zur Revolution auf, lange bevor die allgemeine ausbricht.

## II.

Nun wird man mir vielleicht entgegnen, daß die bekannten Werke sehr wenig diesen Ausführungen entsprächen. Der kleinen Form sei auch nur ein unbedeutender Inhalt zu entnehmen. Es muß zugegeben werden, daß gerade die entscheidenden Werke noch wenig oder gar nicht bekannt sind. Durchschnittsmusik darf aber nicht als maßgebend betrachtet werden. Außerdem wertet man die vorklassische Sinfonie noch nach fremden Maßstäben, läßt sie nur als Vorbereitung der klassischen gelten. Man soll bedenken, daß die sprachlichen Mittel neu zusammengetragen werden mußten. Wohl wird die Feder leicht angesetzt, um das Schwerfällige der älteren Orchestermusik zu vermeiden, aber man darf deswegen nicht annehmen, daß tiefe Empfindung fehle oder überhaupt den Hauptwerken irgend einer Zeit fehlen könne. Wir müssen uns nur bemühen, Abgenutztes mit unserer eigenen Wärme zu umkleiden. Auch das kleine Format wirkt in einer Bewegungskunst keineswegs als Beschränkung. Denn der Zuhörer nimmt vor allem das Augenblickliche auf und gibt sich selbst da noch der Hauptbetonung eines Eindrucks hin. Auf die Intensität kommt es an, nicht auf die lange Ausführung***). Der Einwand, die kleine Form mit ihren kind-

*) Im Theater stehen Streicher, Holz- und Blechbläser, vielerlei Zupfinstrumente und Cembali zur Verfügung. In der Kammer können schon einige wenige Spieler genügen. Bei einem größeren Ensemble sind die Bläser mehrfach besetzt, um ein klangliches Gegengewicht zu den Streichern zu haben.

**) Wunderbare Fortschritte werden in der Behandlung aller Instrumente gemacht. Die Streicher schwelgen in Süße und Fülle, die Holzbläser differenzieren sich als Soloinstrumente.

***) Man beachte die kurzen Satzabschlüsse! Nicht mehr sind sie wie ein Punktzeichen, das hinter den Gedanken gesetzt wird.

lichen Sprachmitteln lasse sich nicht mit dem gegenwärtigen Empfinden vereinen, daher das Gefühl über sie nur hinweggleiten könne und der Vortrag nicht aufdringlich und anmaßend sein dürfe, ist nicht stichhaltig. Wie zur Zukunftsmusik anfangs kein Verhältnis gefunden wird, so leidet auch die Musik verflossener Zeiten unter Mißverständnissen und Gefühllosigkeit.
Unsere Aufgabe ist es, unseren musikalischen Horizont zu erweitern, durch eine dem Stil angepaßte Vortragsart unsere konventionellen ästhetischen Maßstäbe zu revidieren. Das 18. Jahrhundert selbst gibt uns ja authentische Aufklärung. Zwar nicht aus den Drucken, die unvollständig sind, weil Vortrag und Arrangement den reproduzierenden Künstlern überlassen blieben*). Beweisstücke für den Aufführungsstil sind die Stimmen-Notenblätter, die dem praktischen Gebrauch gedient haben. Diese sind insbesondere in den 60er und 70er Jahren des 18. Jahrhunderts mit Vortragszeichen geradezu übersät worden. Daß keine schmähliche Vergewaltigung verübt worden ist, erweisen die theoretischen Schriften aus dem 18. Jahrhundert**). Schubart sagt (in seinem »Leben und Gesinnungen«): »Da man die feinsten Nuancen in der Tonkunst heutzutage zu bemerken scheint ... so sieht man vor musikalischen Zeichen bald die Noten nicht mehr.« Junker schreibt (in der Tonkunst): »Oft muß *eine Note um die andere* stark oder schwach sein, teils des Kontrastes wegen, teils weil sich diese *augenblicklichen* Abänderungen in der Natur der Leidenschaften finden können.« Reichardt deutet die »zur Mode gewordene schnelle Aufeinanderfolge des Fortes und Pianos, wobei oft eine Note um die andere stark oder schwach ist, als fieberhafte Verzückungen.« Abt Vogler schreibt 1778 in der Mannheimer Tonschule: »Nicht nur die Dauer, sondern auch die Modifikation« (ergänze: des Tempos) »muß man mit Empfindsamkeit bis zur Täuschung vornehmen, daher hängt auch vom Vortrag und der Direktion so viel ab.« Vom Spiel des Mannheimer Orchesters sagt Schubart: »Nirgends wird Licht und Schatten besser markiert, ... der Töne Gang und Verhalt *so einschneidend* gemacht. ... Sein Forte ist ein Donner, sein Crescendo ein Katarakt.« Den Eindruck von einer vorklassischen Sinfonie (des Cannabich) beschreibt er in dem bekannten Satz: »Es ist nicht bloß Stimmengetös ... der Hörer wird von niederstürzenden, bleibenden Wirkungen erschüttert und durchdrungen.« Und Junker nennt als »die dem Gepräge eines Boccherini entsprechende Empfindung den Schauder.«

Diesen Beweisstücken ist zu entnehmen, daß die übliche mitleidig-spielerische Auffassung der vorklassischen Sinfonie dringend einer Revision bedarf. Auch die Beurteilung der einzelnen Epochen in der Malerei usw. ist zu verschiedenen Zeiten anders ausgefallen. Viel mehr hängt in der Musik von einer

*) Erst als jede Füllstimme ihren Anteil an Selbständigkeit erhält und die gruppenmäßige Ordnung nicht mehr ausreicht, wird der Notentext genau festgelegt.

**) Ich verweise auf mein Buch »Die Theorie der Sinfonie im 18. Jahrhundert« (Breitkopf & Härtel).

gut fundierten Stilauffassung ab, da das Werk des reproduzierenden Künstlers bedarf, um überhaupt erst einmal sichtbar zu werden. Die figurativ leichte Technik soll zu keinem oberflächlichen Herunterspiel verführen, sondern gerade ermöglichen, die musikantische Sicherheit auszubilden, der man hier unbehindert zustreben kann.

# ALBERT NIEMANNS VERHÄLTNIS ZUR MUSIK

## ZU DES KÜNSTLERS 100. GEBURTSTAG AM 15. JANUAR 1931

VON

GOTTFRIED NIEMANN-WUSTROW (MECKL.)

Lilli Lehmann pflegte zu erzählen: als sie 1886 mit Albert Niemann zusammen in Amerika wirkte, sei der Künstler, der am Abend den Siegmund singen sollte und einen Schnupfen hatte, voll Verzweiflung zu ihr gekommen und habe sie gefragt, was er tun solle. — »Skalen singen!« — »Wie machst du das? mach es mir vor!« — Und er habe nach ihrer Anleitung Skalen gesungen und sei abends glänzend bei Stimme gewesen. Ein weltberühmter Sänger, der mit 55 Jahren noch nicht weiß, wie man Skalen singt: scheint das glaubhaft?

Nie habe auch ich den Künstler nach seinem Abschied von der Bühne über Gesang oder Gesangstechnik reden hören, nie auch von musikalischen Problemen oder gar von Wagnerscher Musik. Er spielte weder Klavier, noch sonst ein Instrument. Musik war kein geläufiger Gegenstand seines Interesses. Wie also war sein Verhältnis zu Gesang und Musik? Der Gesang war ihm einzig Mittel zum Zweck, niemals Selbstzweck. Er sagte oft, daß er als Tannhäuser im dritten Akt mit Absicht häßliche Töne hervorgebracht habe, um die Hörer erschauern zu machen. Sein Zweck war einzig: das abgrundtiefe Gefühl und die vulkanische Leidenschaft seines Inneren zu äußerer Gestaltung zu bringen. Der Gesang war ihm nur *eines* der Mittel, dieses Ziel zu erreichen, und nicht einmal das wichtigste. Deshalb hat er auch gerade in den gesprochenen Partien der alten Opern eine so tiefe Wirkung auf die Zuschauer erzielt. Der schönste Beweis dafür ist der Brief eines Kammermusikers der Hannoverschen Hofkapelle, der ihn aus dem Orchester nur hören, nicht sehen konnte: »Wie oft sind mir die Thränen hell über die Backen geflossen, wenn Sie sagten: ,Vater, er liegt zu deinen Füßen. Ich bin Joseph!'«

Und die Musik? Er hatte keinerlei theoretisches oder ästhetisches Interesse für sie; aber er war für die Wirkung edler Musik so empfänglich, daß sie ihn, wenn er sie hörte, fast wahnsinnig machte. Als er im Alter einem Berliner Sinfoniekonzert unter Weingartner beiwohnte, stürzte er nach der c-moll-

Sinfonie Beethovens fassungslos auf die Bühne und weinte sich am Halse des Dirigenten aus. So war die Musik, die aus dem Orchester zu ihm herauftönte (man denke an die Musik, die dem Auftreten Tristans vorangeht!), bei den unvergleichlichen Gestaltungen, die er schuf, das motorische Element, das seine Leidenschaft aufs höchste entzündete, seinen Vulkan zum Sieden brachte. In beiden Beziehungen: ein Sänger ohne Interesse für Gesangstechnik, ein Held der Musik ohne musikalische Interessen, steht er einzig da. Wie genial muß seine Begabung gewesen sein, daß er trotzdem auch im Konzert die höchsten Erfolge errang! Bekannt ist die tiefe Wirkung, die er auf der Baden-Badener Fürstenzusammenkunft (1860) durch Schumannsche Lieder auf Napoleon III. übte, bekannt auch seine glänzende Teilnahme am Niederrheinischen Musikfest in Aachen (Judas Maccabäus), am Wartburgfest, wie endlich seine grandiose Leistung in der Tenorpartie der 9. Sinfonie bei der Grundsteinlegung des Bayreuther Festspielhauses 1872. Und als er zum letztenmal, vier Jahre nach seinem Abgang von der Bühne, vor das Berliner Publikum trat, war es gleichfalls in einem Konzert: mit Rosa Sucher sang er am 15. Februar 1892 in der Philharmonie den Siegmund im I. Akt der Walküre.

So hat Albert Niemann den Beweis geliefert, daß man auch ohne jene gesangstechnische Meisterschaft, wie beispielsweise Lilli Lehmann sie verkörperte, die höchste und gewaltigste Wirkung erreichen kann. Was ihn dazu befähigte, war die gleiche Eigenschaft, die ihn als dramatischen Künstler auf eine so unvergleichlich hohe Stufe hob: die geniale künstlerische Intuition, die im Vortrag und in der Phrasierung eines Liedes, einer Arie mit naturnotwendiger Sicherheit das Höchstmaß der möglichen Vollendung erreicht. — Weh' dem, der es ihm nachtun wollte!

# DIE SCHALLPLATTE ALS WIEDERERWECKERIN DER HAUSMUSIK

VON

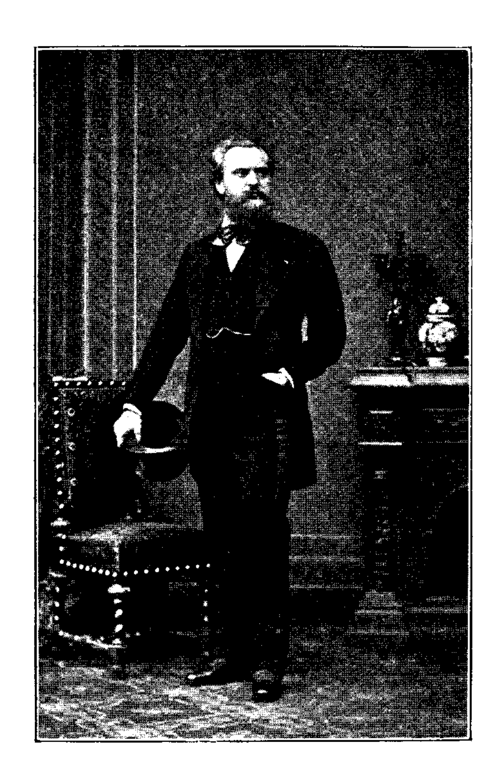
LUDWIG KOCH-BERLIN

*Die Leser der »Musik« werden diesen Betrachtungen doppelte Aufmerksamkeiten schenken, weil sie von dem Leiter der Kulturabteilung des Lindström-Konzerns stammen.* *Die Schriftleitung*

Ein Vergleich des dem Sport reservierten Teils unserer maßgebenden Presse vor 15 bis 20 Jahren mit dem ihm heute gewährten Raum: damals kurze sachliche Berichte, während heute die Sportnachrichten oft den Hauptbestandteil der Zeitung bilden. Das ist vom Standpunkt des Zeitungsverlegers aus verständlich. Er muß sich dem Geschmack des Publikums

anpassen, er kann nicht schweigend daran vorbeigehen, wenn ein Fußballwettkampf 60 000 Menschen auf die Beine bringt. Niemand wird bestreiten, daß Spiel und Sport, wie jede Betätigung im Freien, die Volksgesundheit fördernd sind. Nie aber dürfen Sport und Spiel im Leben des Kindes und der Erwachsenen so überhand nehmen, daß für geistiges Leben keine Zeit übrig bleibt. Abertausende bringt der lederne Ball in Ekstase, während das Auftreten eines Streichquartetts hohen Ranges oder eines anerkannten Solisten kaum noch 300 bis 400 Menschen zu sammeln vermag.
In Vorkriegszeiten hatten die Konzerte ihr Stammpublikum, das von der heranwachsenden Generation ergänzt wurde, die durch Hausmusik innerhalb der Familie oder durch Erlernung eines Instruments sich dem Kreis der Musikliebenden anschloß. Dieser Nachwuchs fehlt jetzt. Dilettanten sind seltener geworden, für die eigene Betätigung ist keine Zeit und kein Geld vorhanden. Selbst in der Schule, der der Schulerlaß des Preußischen Kultusministeriums die Pflege der Musik eng ans Herz legt, wird die Musik nach wie vor stiefmütterlich behandelt.
Die Autorität des Musiklehrers ist meistens so gering, daß er und auch die wenigen, die sich in der Schule für gute Musik interessieren, von der Mehrzahl der Schüler und Lehrer als Phantasten behandelt werden. Der Schwerpunkt der musikalischen Erziehung liegt heute mehr denn je in der Schule. Der Schulleiter, auch wenn er persönlich der Musik fernsteht, muß im Besitz des Verantwortungsgefühls darüber wachen, den Musikunterricht so durchführen zu lassen, daß die wenigen zur Verfügung stehenden Stunden auch ausgenutzt werden.
In der Schallplatte wird bei dem heutigen Stand der Technik dem Pädagogen ein akustisches Hilfslehrmittel in die Hand gegeben, das ihn bei richtiger Anwendung in seinen Bestrebungen zu unterstützen vermag. Es gilt, Eltern und Schülern in den Elternabenden zu beweisen, daß sie in der runden Scheibe nicht nur das mehr oder weniger gute Unterhaltungs- und Tanzinstrument zu sehen haben; sorgsam ausgewählte Platten sollten darauf hinweisen, daß es auch »Sportplätze der Seele« gibt. Privatmusiklehrer, Konservatorien und Hochschulen müßten mit dem Schulmusiklehrer zusammenarbeiten, damit er ihnen die Kinder, die, durch die Schallplatte angeregt, Freude an der Erlernung eines Instruments haben, überweisen kann.
Die Musikdozenten unserer Universitäten und Hochschulen haben den kulturellen Wert der Schallplatte erfaßt. Ich kenne eine Reihe führender Musikwissenschaftler, die sich ihren Unterricht und ihre Vorträge ohne Anwendung der Schallplatte überhaupt nicht mehr vorstellen können. Sie sollten ihren Einfluß dahin erweitern, — dieses gilt auch für die oberen Klassen unserer Schulen — daß sie die jungen Leute, die sich schon eine gewisse Fertigkeit auf einem Instrument angeeignet haben, zur Bildung von Kammermusikvereinigungen zusammenbringen. Wir haben in der





ALBERT NIEMANN

* 15. Januar 1831

als Tannhäuser

im Jahre 1875

Die Walküre (Hundings Wohnhaus im Waldeshause: Siegmund erscheint dann als Flüchtling, von Haus und Hof verjagter.)

I. Siegmund kommt (verfolgt und waffenlos) zu Hunding; ~~[illegible]~~ die [illegible] aufnahme, [illegible] Hundings. Siegmund berichtet von seinen Schicksalen, wilden Fahrten, Nöthen und Mühen. Sieglinde – Hundings Gemahl – fasst Liebe zu ihm, die Siegmund, heftig ergriffen von ihrer Theilnahme, [illegible] erwidert. – Beim Hochzeitmahl ist Wodan als Fremder eingetreten: – er stösst das ~~[illegible]~~ Schwert in die Esche: Siegmund zieht es heraus. Sieglinde ahnt, dass er ein Wälsung sein müsse. Sie ~~bestellt ihn zur Nachtzeit~~ schleicht sich zur Nachtzeit zu ihm und [illegible] über sein Schicksal zu [illegible]: er entbrennt in [illegible] Liebessehnen; ~~und~~ ihre Theilnahme an seinem Schicksal verwandelt sich wieder [illegible] ebenfalls in immer brennenderes Liebesverlangen. Als er sie ~~[illegible]~~ gewaltig umarmt, ruft er [illegible] aus, ich bin ein Wälsung, und Siegmund ist dein Geliebter. Entsetzt und doch [illegible] entgegnet Sieglinde: „Sieglinde, deine Schwester umarmst du!" Siegmund: „Weib und Schwester, so glühe denn Wälsungenblut!" Er umfasst sie mit [illegible] Feuer. Der Vorhang fällt. –

II. Wodan und Fricka: Streit über Siegmund's und Sieglinde's That. Fricka's Vorwürfe: [illegible]. Alberich hat Brünnhilde durch goldenen Schmuck bezaubert und [illegible]: Wodan [illegible], die Fricka, scheine es, am [illegible]. ~~Sie [illegible]~~ ruft Wodan erblickt die Walküre Brünnhilde durch die Lüfte reitend sich nahen. Sie [illegible]. Fricka wirft ihm eine ältere Untreue vor: er habe die Wala bewältigt, und mit ihr eben diese Brünnhilde gezeugt. – Brünnhilde wird Zeugin des immer heftigeren Streites. Fricka verlangt um des [illegible] der Gottheit willen, Siegmunds Tod. Wüthend muss Wodan endlich gewähren: er schwört es ihr. Befriedigt entfernt sich Fricka. – Wodan und Brünnhilde allein. Wodans tiefer Schmerz, sich ewig im Widerspruch mit sich selbst befinden zu müssen: „[illegible] Muth zu geben, bis wir unselige Götter [illegible] sind." Er sehnt sich aus dem Lande [illegible]. Brünnhilde sucht ihn schmeichelnd aufzumuntern: Wodan verräth, ohne es zu wollen, seine geheime Absicht mit den Wälsungen, [illegible]. Brünnhilde erräth ihn vollends: sie beschliesst, Siegmund zu retten. Wodan erscheint:

(Wodan bestellt Brünnhilde, Siegmund zu schützen. Sie entfernt sich um [illegible].)

Wodan: „[illegible] was möchtest du, wenn du [illegible] verbot!"

DIE ERSTE PROSASKIZZE ZUR WALKÜRE

**Original im Archiv des Hauses Wanfried**

Aus: Richard Wagner, Skizzen und Entwürfe zur Ring-Dichtung. Herausgegeben von Otto Strobel.
Verlag: F. Bruckmann A.-G., München

Schallplattenliteratur eine Fülle wertvoller Kammermusik. Welch vorzüglicher, anregender Lehrmeister erwächst hier unseren Hausquartetten und Vereinigungen. Genau so kann die Schallplatte — richtige Anwendung vorausgesetzt — auch zum Gesang anregen und den Pädagogen, die der Ansicht sind, sie unterbinde die Selbstbetätigung, das Gegenteil beweisen. Wiederum kann hier die Schule grundlegende Arbeit leisten. Im Chorvereinswesen können die Vorführungen vorbildlicher Aufnahmen den Chormeister wirksam unterstützen. In Schulen wie in Vereinen müssen Lehrer und Dirigenten die Hörenden auf besondere Stellen hinweisen und so das Verständnis zum richtigen Hören einer Platte erwecken. Wie reizvoll ist es für den Musik- und Gesangstudierenden, wenn ihm Gelegenheit geboten wird, ein und dasselbe Werk in den verschiedenen Auffassungen namhafter Dirigenten zu hören oder an den Vorzügen und auch Fehlern bekannter Sänger zu lernen. Wir sehen hier, wie ein gut ausgewähltes Schallplattenarchiv befruchtet und zur Selbstbetätigung anregend wirken kann.

Unsere Reichs- und Staatsregierungen müßten durch ihre Kulturorgane die Parole ausgeben: »Lernt Musikhören«, denn alles, was mit der Musik zu tun hat und von ihr lebt, kann nur gedeihen, wenn auch ein Konsum vorhanden ist. Auch in dieser Zeit schwerster Nöte und Krisen dürfen kulturelle Dinge, insbesondere die Musik, nicht ganz ins Hintertreffen geraten. Deutsche Kunst und deutsche Künstler haben der Welt Unvergängliches geschenkt. Das offizielle Deutschland hat es in der Nachkriegszeit nicht verstanden, diese Werte für sich auszunutzen.

Eine französische Zentralstelle hat in Amerika sehr geschickt für französische Musik geworben. Das Ergebnis: Zahlreiche amerikanische Studierende befinden sich heute in Paris, sehr viele französische Künstler konzertieren in Amerika, amerikanische Gelder sind zur Errichtung von Musikerheimen nach Frankreich geflossen. Erinnern wir uns dagegen, wieviele deutsche Dirigenten früher in Amerika an hervorragender Stelle tätig waren, und sehen wir uns heute die Lage an, dann müßte selbst der heilige Bürokratismus aus seinem Schlaf erwachen.

Die Luft ist voller Probleme. Wir horchen gespannt auf die weitere Entwicklung des Rundfunks, des Tonfilms und auch der Schallplatte. Ich könnte mir wohl vorstellen, daß auch in Deutschland innerhalb einer solchen Zentralstelle der Schallplatte die doppelte Aufgabe als Volksbildungsmittel und Völkervermittler zufällt.

Wir aber müssen uns offen die Frage stellen: Soll Deutschland in der Welt das Land der »Faust Schmelings« bleiben, oder wollen wir wieder zum »Faust Goethes« zurückkehren?

# RICHARD WAGNER

*Skizzen und Entwürfe zur Ring-Dichtung. Herausgegeben von Otto Strobel. Mit 25 Faksimile-Beilagen. Verlag: F. Bruckmann A. G. München.*

Haus Wahnfried öffnet wieder sein Archiv: der Werdegang der Ring-Dichtung wird erschlossen. Es ist ein in der künstlerischen Schöpfungsgeschichte wohl einzig dastehender Fall, daß ein mehrere Teile umspannendes dramatisches Gebilde von hinten nach vorn geschaffen wurde! Man weiß, daß »*Siegfrieds Tod*« das Urdrama war und zum Schlußstein der Tetralogie wurde. Nie aber war die Entstehungsgeschichte dieses Teilstücks bis heute geklärt. Erst Strobel ist in die Lage versetzt worden, auf Grund der verschiedenen Handschriften das Werden der Dichtung vollends klarzulegen. (Der erste, von W. A. Ellis in der »Musik« III/10 und 11 unternommene Versuch, die verschiedenen Fassungen zu entwirren, mußte damals eben ein Versuch bleiben). Jetzt erleben wir die vielen Phasen, die diese Dichtung durchlief. Und jede ist von zwingendster Bedeutung, weil sie einem Kristallisationsprozeß gleichen, der das Innerste einer Schöpferseele aufhellt.

Von gleicher Bedeutung aber ist auch der Wandel im »*Siegfried*«, der als »Der junge Siegfried« viele Stadien hinter sich ließ, bis er die heutige Gestalt annahm. Wir tun einen beglückenden Einblick in die Werkstatt eines Genius und verlassen sie mit der Erkenntnis: mit jedem Schritt wuchs das Werk seiner Vollendung zu. An der Hand der verschiedenen Versionen ist zu ersehen, was Wagner der fertigen Dichtung schon in der Stichwortskizze vorwegnahm, was er verwarf, was er als Motivierungsbrücken, weil zu schwach, verstärken mußte, was der Deutlichmachung bedurfte — kurz alle Wege, die auch dieser Dichtungsteil beschreiten mußte, bis er jene Form aufwies, die zur Vertonung für reif erklärt ward. Packend ist es zu sehen, mit welcher Sicherheit schon die musikalischen Einfälle in die dichterische Konzeption einfließen, ja sie metrisch beeinflussen. Da Strobel den »Jungen Siegfried« in der ursprünglichen Prosa- und Vers-Gestalt vollständig zum Abdruck bringt, können wir vergleichen, was der Meister später verfeinerte. Hier sei nur auf den dritten Akt mit den beiden großen Szenen zwischen dem Wanderer und der Wala, zwischen ihm und Siegfried verwiesen, wie auch auf manche Momente im ersten und zweiten Akt, aus deren zu breit geratener Fassung er Bestandteile herausfallen ließ, die später zum Inhalt des Rheingold wurden. Hervorgehoben sei auch eine umfangreiche Erzählung der Brünnhilde, die, später getilgt, zum Keim der Dichtung der Walküre ausersehen ward.

Das Fesselndste aber bieten die Prosaentwürfe zur *Walküre* und zum Vorabend, der zuerst »*Der Raub des Rheingoldes*« betitelt werden sollte. Wodan wird »im Rhein badend« in das Drama eingeführt, Fasolt und Fafner sind mit den Namen »Windfahrer« und »Reiffrost« bedacht; Alberichs Fluch fehlt noch, Freia sucht man vergebens. Die Walküre unter dem provisorischen Titel: »Siegmund und Sieglind: der Walküre Bestrafung« zeigt in der Skizze nur zwei Akte, in deren erstem Wodan beim Gastmahl auftritt, um in Anwesenheit Hundings und Siegmunds das Schwert »Balmung« in den Baum zu stoßen und sich in einer Nische zum Schlaf niederzulegen. Daß bei der Titelgebung des Gesamtwerks der Meister zwischen »Der Reif« und »Das Gold« des Nibelungen zuerst schwankte, sei ebenso betont, wie seine Absicht, im Mittelakt des Siegfried das ganze Nibelungenheer auftreten zu lassen. Aber wie unendlich viel innerhalb des gigantischen Werkes der sprachlichen Feilung anheimfiel, wieviel durch architektonische Gliederung und Schürzung verändert werden mußte, das alles kann hier unmöglich aufgezählt werden.

Jeder, der für den Schaffensprozeß Sinn hat, wird diese außerordentlich wertvolle Gabe dankbarst begrüßen. Strobel erweist sich als ein ausgezeichneter Kenner, der sich

gottlob ganz unphilologisch gebärdet, der den Schöpfer dieses machtvollsten deutschen Dramas auch in den Erläuterungen durch Briefstellen selbst sprechen läßt. An 25 mittels Lichtdruck hergestellten Faksimile-Tafeln wird der Eindruck auch optisch vertieft. Beisammen haben wir jetzt die Dokumente zur Entwicklungsgeschichte einer Dichtung, in der *Gottfried Keller* eine »gewaltige Poesie, eine glut- und blutvolle Dichtung, urdeutsch, aber von antik-tragischem Geist geläutert« ersah, das Drama, von dem sein Schöpfer bekannte: »Es ist das volle und üppige Hauptwerk meines Lebens.« Und »Erlebe ich seine Ausführung, so habe ich herrlich gelebt; wenn nicht, so starb ich für was Schönes.«

*Max Fehling*

# PAUL BEKKER »DAS OPERNTHEATER«

*Neuester Band der von Leo Kestenberg herausgegebenen »Musikpädagogischen Bibliothek«*
*Verlag: Quelle & Meyer, Leipzig.*

Dieses Buch hat, um es gleich vorweg zu nehmen, bisher eine sehr geteilte, gelegentlich sogar feindselige Aufnahme gefunden. Wenn mich daher die Schriftleitung der »Musik« beauftragt, es zu besprechen, so bin ich mir bewußt, daß ich nebenbei auch die Einwände berücksichtigen muß, die man dagegen erhoben hat. Allerdings darf eines nicht außer acht gelassen werden: Bekkers Buch verfolgt erzieherische Tendenzen, und zwar will es nicht ein Lehrbuch für die Geschichte oder Ästhetik des Operntheaters sein, sondern eine teils praktische, teils dogmatische Auseinandersetzung mit den die Oper bildenden Elementen. Es kommt Bekker nicht auf entwicklungsgeschichtliche Erörterungen an (die werden nur zur logischen Verdeutlichung gelegentlich herangezogen), er will vielmehr vom Standpunkt des Opernleiters der Gegenwart den Begriff »Operntheater«, seine Gefährdung und seine Daseinsberechtigung beleuchten, will denen, die es angeht, sagen, welche Fehler sie begehen, will schützen, was bedroht, will retten, was erkrankt ist. Und mit dem Umfang des schmalen Buches wächst die Zahl der Mißvergnügten, der Verneiner und der Feinde. Etwas Ähnliches scheint der Verfasser geahnt zu haben, das er bereits im Vorwort andeutet, und wer die heutige Opernlage in Deutschland übersieht, wird sich darüber kaum wundern.

Nun weiß so ziemlich jeder, der diesen Fragen näher steht, daß Paul Bekker, heute Intendant des Wiesbadener Staatstheaters, noch vor wenigen Jahren als Musikreferent der »Frankfurter Zeitung« einer der produktivsten, ernstesten und wissendsten Opernkritiker war. Er weiß auch, daß Bekker vor knapper Jahresfrist in Berlin einen Vortrag über das Operntheater hielt, der kulturpolitisch eine Sensation bedeutete*). Betrachtet man hingegen die Mehrzahl reichsdeutscher Theaterleiter, gleichviel ob sie sich Operndirektoren oder Intendanten nennen, so wird man jedenfalls zugeben, daß eine Stimme wie die Bekkers als des Verfassers eines Dutzends bedeutender Bücher über Musik und Theater größte Beachtung verdient. Und man wird sich darüber klar sein müssen, daß seine Polemik tiefster und sachkundigster Erkenntnis entstammt.

Im neuen Buch stehen Dinge, die so wahr, so überwältigend wahr sind, daß sie herausfordern; und dadurch wird das Buch unwillkürlich zu einer Kampfschrift. Es bekämpft jene Gruppe deutscher Opernleute, Intendanten, Regisseure, Dramaturgen, Bühnenbildner und Kapellmeister, deren Wirken der Historiker der Zukunft in Zusammenhang bringen wird mit einer der schwersten Krisen, die in Deutschland die Oper durchzukämpfen hatte. Wenn Bekker an einer Stelle des Buches darüber klagt, daß die Gegner des heutigen Opernelends oft Männer reaktionärer Gesinnung sind, und es daher den wirklich Erkennenden schwer wird, sich verständlich zu machen, so weist er deutlich auf die schmerzlichste Wunde, an der das gegenwärtige Opernleben leidet. Er aber hat

*) Veröffentlicht in Heft 5 des XXII. Jahrgangs der »Musik«.

den Mut, zu sagen: »*Die Oper ist eine von Grund auf konservativ geartete Kunstgattung.*« »*Die Stilcharakteristik ist für die Oper als Gattung elementar begründet.*« »*Alle Versuche, die Opernbühne plastisch zu bauen, beruhen auf grundsätzlicher Verkennung der Oper.*« »*Man wird die Malerei auf der deutschen Opernbühne von neuem schätzen lernen, je mehr man erkennt, daß Plastik und Musik sich gegenseitig aufheben.*« »*Wir werden die Grundkrankheit des heutigen Operntheaters überwinden, nämlich den Wahn, die Oper sei ein Schauspiel mit Musik, und der Opernsänger müsse sich am Schauspieldarsteller bilden.*«
Diese Zitate hier anzuführen, ist deshalb wichtig, weil sie richtunggebend für das ganze Buch sind, weil sie die Waffen sind, mit denen Bekker kämpft und weil sie kein anderer von solcher Gesinnung, von solchem Wissen und von solcher Stellung zu sagen wagt. Das Buch bespricht im übrigen den ganzen weitschichtigen Fragenkomplex, der sich um die heutige Opernbühne aufbaut; es dringt in die Werkstatt des Opernkomponisten, es stellt Dogmen auf für die Probentechnik, es kritisiert den Betrieb und stößt dabei, zugegeben, etwas hart an manche sozialpolitische Evolution der letzten Jahre, es stellt sich aber dafür schützend vor die grassierenden Abbautendenzen und kommt zu der Erkenntnis, daß das Operntheater »*das Museum unserer großen, über alle Maßen reichen, an künstlerischen Werten noch auf mindestens ein Jahrhundert hin unerschöpflichen Opernproduktion*« sein soll. Die »Überlebtheitstheoretiker« werden ebenso scharf gezeichnet wie die »Aktualitätspsychopathen«, die Dirigenten »mit Auffassung« ebenso sarkastisch erkannt wie die Regisseure »mit Einfällen«.
So stellt sich dieses wunderbar lebendig und deutlich geschriebene Buch just zu einer Zeit ein, die gerade diese Tonart nötig hat, die wie keine andere vorher einer Lehre bedarf, und an deren Bewußtsein gerüttelt werden muß, weil ihr nachgerade das Verständis verlorengeht für ein Besitztum höchster Gnade. *Carl Johann Perl*

## ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Einschließlich der in diesem Heft veröffentlichten drei »*Köpfe im Profil*« beträgt die Gesamtzahl nunmehr 66. Mehrfachen Anfragen aus den Kreisen der neu hinzugekommenen Abonnenten entsprechen wir durch ein vollständiges Verzeichnis der bisher Porträtierten in alphabetischer Reihenfolge:

*Dirigenten:* Ansermet, Balling, Busch, Fiedler, Hausegger, Kleiber, Klemperer, Knappertsbusch, Krauß, Loewe, Muck, Ochs, Schalk, Scherchen, Schillings, Ferd. Wagner, Walter, Toscanini, Weisbach, Zemlinsky.
*Pianisten:* Ansorge, Backhaus, Erdmann, Fischer, Gieseking, Kreutzer, Pembaur, Petri, Scharwenka, Schnabel.
*Orgelkünstler:* Ramin, Straube.
*Cembalistinnen:* Alice Ehlers, Wanda Landowska.
*Geiger und Cellisten:* Auer, Busch, Flesch, Havemann, Klengel, Sevcik, Vecsey.
*Sänger und Sängerinnen:* Battistini, Bohnen, Gigli, Gutheil-Schoder, Jeritza, Kemp, Kurz, Lotte Lehmann, Piccaver, Rethberg, Wüllner.
*Gelehrte und Musikschriftsteller:* Abert, Adler, Moos, Schenker, Schweitzer, Stephani, Weißmann.
*Intendanten, Regisseure, Tanzmeister:* Neubeck, Schmitt, Turnau, Volkner; Erhardt, Niedecken-Gebhardt; Terpis.

*

Die Bronzebüste *Albert Schweitzers* ist eine der prachtvollsten neueren Schöpfungen des Bildhauers *Josef Weiß.* Weder das echteste Lichtbild, noch die porträtgetreueste Zeichnung kann uns die Persönlichkeit des Dargestellten so überzeugend nahebringen wie diese Skulptur, die bei aller Monumentalität das leiseste Detail betont. — Den Bildnissen von *Otakar Sevcik* und *Hans Weisbach* liegen Photos zugrunde.
Die Erscheinung des unvergleichlichen und unvergessenen *Albert Niemann* rufen wir durch ein Zivilbild und eine selten gewordene damalige Aufnahme als Tannhäuser, eine seiner großartigsten Darstellungen, in die Erinnerung zurück.
Über die *Erste Prosaskizze zur Walküre* unterrichtet die Besprechung auf Seite 354.

# URAUFFÜHRUNGEN

## HANS HAUG: DON JUAN IN DER FREMDE (Stadttheater Basel)

Das Stadttheater, das in *Oscar Wälterlin* einen ausgezeichneten künstlerischen, in *Gottfried Becker* einen hervorragenden musikalischen Führer besitzt, brachte in der Berichtszeit die Oper »*Don Juan in der Fremde*« von *Hans Haug* zu ungewöhnlich erfolgreicher Uraufführung. Das aus der Feder *Dominik Müllers* stammende ideenreiche Libretto vermischt die Elemente der Oper, des Kabaretts und teilweise auch der Revue in zwanglos witziger Weise, die Musik, unerhört lebendig, geistvoll und schlagkräftig, zeichnet das amüsante Geschehen in verblüffend feiner Weise nach und hebt das Opus durch koloristische Gewähltheit, meisterliche Orchesterbehandlung und Ideenreichtum auf ein hohes künstlerisches Niveau. Werke von gleicher innerer Vitalität sind in den letzten Jahrzehten wenige geschaffen worden.

*Gebhard Reiner*

## LEOS JANACEK: AUS EINEM TOTENHAUS (Nationaltheater Mannheim)

Der ersten Wiedergabe dieses Werks am böhmischen Landestheater in Prag, die im April vergangenen Jahres stattfand, sollte die deutsche Übertragung auf dem Fuß folgen. Man hatte die hiesige Erstaufführung auf den Oktober angesetzt, aber nicht mit den Finessen der auswärtigen Politik gerechnet, die behutsam abwinkte, als die Herren Tschechen wieder einmal gegen deutsche Kunst randalierten. Der uralte Kampf zwischen Germanen- und Slawentum, er ist ja wohl in diesen Tagen nicht beendigt, aber er ist mindestens wieder einmal in die Bahnen erträglichen Verhältnisses gelenkt. Man kann wenigstens anstandshalber wieder böhmische Kunstwerke propagieren.

Die Pause, die so entstand, nützten wir zur genaueren Orientierung über Wesen und bisherige Schicksale der nachgelassenen Oper Janaceks, bei welcher Gelegenheit wir die literarische Pionierarbeit des Dichters *Max Brod*, der dem Musiker Übersetzer und dramaturgischer Eideshelfer in einer Person war, mehr und mehr zu schätzen wußten. Ist es nicht merkwürdig, wie die dichterischen Koryphäen Böhmens, Franz Werfel und Max Brod, unentwegt für Musik und Musiker eintreten? Der eine ficht seit Jahren unermüdlich und mit hochgeschwungener Fahne für Verdi und seinen Ruhm. Der andere ist ein geradezu fanatischer Parteigänger Janaceks, er stellt seinen Heros vielleicht auf ein etwas zu hohes Piedestal. So, daß wir aus Gründen der historischen Gerechtigkeit und aus Gründen der uns aufgezwungenen objektiven Wahrheitsforschung jenes Piedestal um einige Grade herunterschrauben müssen.

Denn, sagen wir es nur gleich, wir halten diese Totenhausoper Janaceks, ein Werk, das Schüler des Meisters nach seinem Ableben vollendenten, mindestens instrumentativ endgültig fertigstellen mußten, das der Übersetzer ohne Verständigung mit dem Autor in die fremde deutsche Sprache umgießen, auch dramaturgisch da und dort ummodeln mußte, wir halten diesen Spätling für kein besonders gelungenes und lebensstarkes Werk. Sehen wir davon ab, daß Janacek mit den epischen Inhalten des Dostojewskijschen Romans recht willkürlich umsprang, daß es ihm weniger um eine eigentliche, konsequent sich entwickelnde Handlung zu tun war, sondern daß er mehr die Eindrücke, die er von der Lektüre des Romans empfing, in Tönen einfangen wollte. Sehen wir davon ab, daß die geistige Atmosphäre, die in dem sibirischen Ostrog weht, keine solche ist, die fruchtbringend auf musikalische Potenzen wirken könnte, daß das Milieu sich eher lähmend auf unsere Phantasie legt, daß die gänzliche Abwesenheit des Eros einem Opernwerk die allervitalsten Reizmittel entzieht. Sehen wir von all diesem ab, so müssen wir doch dem nun in seinen Schaffensbezirk eingezwängten Opernwerk jegliche tiefere, unsere Sinne irgendwo packende Wirkungsfähigkeit absprechen. Es ist ein grau in grau komponiertes musikalisches Monotonisieren, dem nur ganz sporadisch Erlösung winkt, wenn die spärlich eingestreuten Chöre, die ganz entfernt an verwehte Gregorianik oder an hereingeschneite Byzantinik gemahnen, das chromatisch winselnde Einerlei durchbrechen. So, wenn am Ende der Oper der Ruf nach Freiheit in einem fast tonal purifizierten H-dur sich kundgibt, was nach den umständlichen Erzählungen, die inmitten jedes Bildes breitspurig sich auftun, wie ein klangliches Labsal empfunden wird.

Nachdem man einstens des Komponisten

frischestes Lebenswerk »Jenufa« kennengelernt, kann man nicht glauben, daß Janacek diese Totenhausoper in *dieser* formalen Fassung, aber auch in ihrer instrumentalen Umhüllung, wie sie heute vorliegt, hätte passieren lassen.

Die Mannheimer Aufführung führte tüchtiges Sängermaterial ins Treffen, das ebenso wie das vorzügliche Orchester die besonders im Rhythmischen starke Hand *Joseph Rosenstocks* zu seinem Besten verspürte.

*Wilhelm Bopp*

JULIUS WEISMANN: DIE GESPENSTERSONATE (München, Staatsoper)

Wenige haben den Spuk des äußerlichen Lebens klarer erkannt und krasser geschildert wie August Strindberg, der geniale aber unglückliche Unweise, der zürnend über die Hohlheit der menschlichen Tragikomödie ihre bösartigen und fadenscheinigen Spieler zu grotesken Figuren seiner Dramen zusammenballte. Das ewig variierte Thema des *Vorbeilebens an der Wirklichkeit* ist auch der Vorwurf seiner »Gespenstersonate«, die Julius Weismann nach »Schwanenweiß« und »Traumspiel« jetzt in seinem op. 100 vertont hat. Sicher vermag nichts die sich durchschneidenden Ebenen des Lebens so wesentlich zu erfassen und so treffend zu schildern wie die Musik, die weit über das Wort hinaus noch für transzendente Dinge gleicherweise wie am anderen Pol für das Banalste den prägnanten Ausdruck findet. Weismann läßt dementsprechend die musikalische Untermalung sich in den Ebenen des wahren Seins und des äußeren Scheins bewegen — mit ihren unzähligen Übergängen vom Pathetischen zum Grotesken. Da diese Wirklichkeitsgebiete verschiedenen Gehalts im Leben wie im Drama übereinandergelagert sind, so durchkreuzen und schneiden sich auch die verschiedenen Musikelemente fortwährend. Je nach der Situation wird mal dem Tragischen, mal dem Scheinhaften der Vorzug gegeben, und zuweilen vermischen sich die Gegensätze in gleichzeitigem Erklingen, was der Musik reiche Möglichkeiten zur Entfaltung bietet. Im allgemeinen beherrschen Leitmotive der einzelnen Personen und Situationen den Verlauf der Musik, deren Geschlossenheit mit Geschick vom Komponisten gewahrt wird, und nur an einzelnen gefühlsbetonten Stellen, in Zwischenspielen und besonders in der Einleitung zum zweiten Akt, kommt es zu größeren formal zusammenhängenden Stükken, die immer gehaltvoll und reif, wenn auch nicht durchaus »neu« sind. Weismann zeigt sich überall als trefflicher Könner und übrigens als reiner Romantiker. Die Instrumentation ist hervorragend klangvoll, diskret und sinngemäß.

Der *Text* ist fast wörtlich von Strindberg übernommen. Ganz verändert ist nur der Schluß. Die große dritte Szene bei Strindberg war natürlich nicht zu komponieren. Weismann übernahm ein kurzes Stück daraus in den zweiten Akt und schließt nach der grauenvollen »Gerichtsszene« mit einem Choral-Finale: der Hintergrund der Bühne tut sich auf und wir sehen den Chor in einem weiten Raum einer Lichtquelle zustreben, unter ihnen emporsteigend den Studenten und das Fräulein. Dazu Orgel, *C-dur*, versöhnender Schluß, der opernmäßig wirksam ist, wenn auch der Komponist damit den verneinenden Dramatiker Strindberg dem Sinne nach — aufhebt. Einige Szenen, wie der Bettlerchor am Schluß des ersten Aktes, die gespenstischen Erscheinungen des Milchmädchens und des Konsuls u. a. gewinnen außerordentlich durch die Vertonung, die zwar nicht sehr originell, aber doch immer stark, erfüllt und persönlich ist.

Man wird von diesem düsteren Strindberg-Drama nicht eine äußere Wirkung erwarten dürfen, wie sie mehr im Geschmack der Masse geschriebene Opern auslösen. Aber trotz des einseitigen Pessimismus darin sollten die deutschen Opernhäuser dieses echte und wertvolle Stück nicht unbeachtet lassen.

Die *Uraufführung* an der Bayrischen Staatsoper war ausgezeichnet. Die bedeutenden Schwierigkeiten der Inszenierung wurden vom Spielleiter *Kurt Barré* im Verein mit dem Bühnenbildner *Adolf Linnebach* glänzend gelöst, wobei besonders das spukhafte Eindringen der Gespenstersphäre in die Welt der Wirklichkeit schaurig zur Geltung kam. *Paul Schmitz* hielt das Orchester und die Bühne trefflich zusammen, sorgte für richtige Deklamation der Sänger und Instrumente und begleitete überaus diskret. *Karl Seydel* in Ibsen-Maske bot eine schauspielerisch unübertreffliche Charakterisierung des Direktors Hummel und führte diese unheimliche Rolle vollkommen im Sinne Strindbergs durch. *Pölzer* als Student, *Bender* als Oberst, *Hildegard Rauczak* (Fräulein) und *Ilse Tornau*

(Mumie) zeichneten ihre Rollen mit großem Verständnis, bei den für Opernkräfte ungewöhnlichen Anforderungen ganz hervorragende Leistungen! Das Publikum brachte dem neuen Werk lebhafteste Anteilnahme entgegen und feierte den Komponisten am Schluß unter den Darstellern und Leitern der Aufführung. *Oscar von Pander*

### EUGEN BODART: HIRTENLEGENDE (Nationaltheater Weimar)

Der 1905 in Kassel geborene Komponist schreibt mit 22 Jahren eine Oper »Hirtenlegende«, die, als Zeugnis starker Begabung, am Deutschen Nationaltheater warme Aufnahme fand. In seiner Textvorlage lehnt sich Bodart an Lope de Vega an, indem er den Sündenfall fortläßt und auch sonst manche Veränderungen vornimmt. Und so wird Bodart wohl der erste Opernkomponist, der, durchdrungen von der Heiligkeit seiner Aufgabe, den Mut aufbringt, die Geschehnisse der Weihenacht auf die Bretter zu bringen, die die Welt bedeuten. Er ist ein musikalischer Könner hohen Grades, dessen vornehme Tonsprache, an Pfitzners Herbheit und Straußens Klangseligkeit gestählt, bedeutende Qualitäten aufweist. Wenn trotzdem der Versuch, das Weihnachtsmysterium zu veropern, nicht recht gelang, so liegt das an dem einfachen, undramatischen Stoff, dem man mit den Mitteln des großen Sinfonieorchesters nicht beikommen kann. Schlichte Einfachheit steht dem Weihnachtsmärchen besser zu Gesicht als die kultivierteste Opernmusik. *Praetorius* dirigierte wie immer temperamentvoll; von den Solisten ragten *Elsbeth Bergmann-Reitz* und *Hans Bergmann* hervor. *Alf Björns* Bühnenbilder trafen die weihnachtliche Stimmung prächtig.

*Otto Reuter*

# * DAS MUSIKLEBEN DER GEGENWART *

## BERLIN

### OPER

Zum Jahresschluß brachte die Staatsoper »Unter den Linden« *N. von Rezniceks* neue kleine Buffooper »*Spiel oder Ernst*« zur ersten Berliner Aufführung. Vor einigen Wochen schon hatte das charmante Lustspiel bei der Dresdener Uraufführung die Hörer in seinen Bann geschlagen, und auch in Berlin blieb ihm der gleiche Erfolg treu. Reznicek findet mit diesem so jugendlich anmutenden Alterswerk den Anschluß wieder an seine Anfänge vor vier Jahrzehnten, an sein feines Lustspiel Donna Diana, und es erweist sich somit, daß die geistvolle Komik, der liebenswürdige Humor, der leichte Fluß der Melodien wesentliche Grundzüge seiner Kunstübung sind. Das Libretto des dänischen Schriftstellers *Paul Knudsen* stellt ein bühnengerechtes, spaßhaftes, der Musik durchaus entgegenkommendes Gerüst hin, das der Komponist aufs beste genutzt hat. Einen Rossini, Donizetti, Auber, Offenbach hätte das lustige Stück reizen können, und Reznicek benutzte die gute Gelegenheit zu einer so geistvollen, wie unterhaltsamen Parodie der alten italienischen Buffooper. Diese Parodie unterscheidet sich von den Groteskopern unserer jüngsten Opernschreiber dadurch, daß sie gänzlich unaffektiert ist, durchaus legitim aus der dramatischen Handlung herauswächst, aller gewaltsamen Späße, Attentate auf den guten Geschmack sich enthält. Im Rahmen einer Opernprobe zu Rossinis »Otello« spielt sich die ganze Handlung rasch ab. Otello ist mißgelaunt, weil die Kritik ihm Mangel an lebenswahrer Eifersucht vorgeworfen hat. Diesem Mangel abzuhelfen bemüht sich seine Gattin Desdemona, ihr Liebhaber der Bassist, und ihr abgewiesener Liebhaber, der Kapellmeister. Um sich an Desdemona zu rächen, bringt der Kapellmeister Otello auf die Spur von Desdemonas Untreue. Bei der Probe entwickelt Otello wirklich eine so ungewohnte Eifersucht, daß Desdemona sofort erkennt, daß ihre Liebschaft mit dem Bassisten entdeckt ist. Um sich zu retten und Otello zu entwaffnen, erklärt sie, daß ihre Neigung zum Bassisten nur verabredete Schauspielerei sei, um dem geliebten Gatten Otello jene echte, ihm in der Darstellung mangelnde Eifersucht beizubringen und so seinen Erfolg als Künstler

zu befestigen. Otello weiß nun nicht, was in dieser Komödie Spiel oder Ernst ist und fällt in die listig gelegte Falle. Rezniceks mit leichter und doch meisterlicher Hand gefügte Partitur illustriert die Vorgänge mit schlagender Charakteristik, mit einer Fülle reizvoller melodischer Einfälle und virtuoser Farbengebung in dem sehr bescheidene Mittel heischenden kleinen Orchester. Hier verbindet sich die sangliche, melodisch gewinnende Linie des älteren italienischen bel canto mit erlesenen Feinheiten moderner Harmonik und Orchestertechnik. Rezitative, Arien, Duette und Ensemblestücke, knapp und präzis geformt, von Humor übersprudelnd stellen allen Darstellern höchst dankbare Aufgaben. Die Aufführung, von *Leo Blechs* feinfühliger und verläßlicher Dirigentenhand bestens betreut, blieb dem raschen Tempo, dem leichten Gefüge der transparenten Musik nichts schuldig. *Vera Schwarz* war gesanglich wie schauspielerisch eine ausgezeichnete Desdemona, mit *Marcel Wittrisch* und *Deszö Ernster* als trefflichen Partnern in den Rollen des Gatten und Liebhabers. *Wilhelm Guttmann* als rachsüchtiger Korrepetitor tat sich als gewandter Klavierspieler kaum minder hervor als durch gewandte Mimik und als Sänger. Als verliebter Backfisch brachte *Tilly de Garmo* eine hübsche kontrastierende Nuance in die Handlung. — Als Ausklang des heiteren Abends hatte man *Offenbachs* reizende »*Verlobung bei der Laterne*« in einer sehr wohlgelungenen szenischen Fassung in neuer Auflage wieder herausgebracht. *Vera Schwarz* und *Tilly de Garmo* spielten schauspielerische Trümpfe aus, besonders in dem köstlichen, gesanglich virtuos hingelegten Zankduett der beiden Witwen. In weniger anspruchsvollen Aufgaben bewährten sich *Elfriede Marherr* und der überaus gewandte *Waldemar Henke*. — Zwischen den beiden kleinen Stücken von Reznicek und Offenbach hatte man am Sylvesterabend ein neues Ballett »*Sylvesterspuk*« von *Alexander Tansman* eingelegt. Über diesen, wie es scheint, dunklen Punkt des sonst so gelungenen Abends schweigt des Schreibers Höflichkeit notgedrungen. Da es bei der Staatsoper üblich ist, die sogenannte »kleine Presse«, unter der auch die musikalischen Fachzeitschriften rangieren, des öfteren erst zur zweiten Aufführung der Novitäten einzuladen, so entwischte uns Zweitklassigen leider oder erfreulicherweise der Tansmansche Sylvesterspuk. Bei der zweiten Aufführung war er spurlos entflogen und wurde ersetzt durch die glänzenden Polovetzer Tänze von Borodin. Was man von der ersten und einzigen Aufführung des neuen Balletts erzählen hörte, läßt uns allerdings den Verlust leicht verschmerzen. Im übrigen wäre nur von etlichen Neuinszenierungen zu berichten. In der Städtischen Oper kam *Wagners* »*Rheingold*« heraus, mit neuen Bühnenbildern von *Gustav Vargo*, die einfach und zweckentsprechend sind, ohne gerade durch Züge besonderer Artung aufzufallen; als Bild am eindrucksvollsten erschien die Walhall-Szenerie. Sehr eindringlich und überlegen wirkte *Dr. Stiedrys* orchestrale Ausdeutung der herrlichen Partitur. Auf der Bühne eine etwas zu bunte Mischung von hervorragendem, mittelmäßigem und unzulänglichem Gesang. Hervorragend muß man *Ludwig Hofmanns* Wotan nennen, durch die Würde der Haltung, Größe der Aktion, Gewalt des Gesanges. Auch *Eduard Kandls* Alberich war bedeutend und zeigte die überraschende Wandlungsfähigkeit dieses Künstlers, den man sonst als Komiker par excellence bewundert. Alle übrigen Rollen waren mehr oder minder mittelmäßig besetzt, bisweilen mit achtbarer Leistung der Aufgabe nahekommend, wie *Baumanns* und *Krawitts* Riesenpaar, das Rheintöchter-Terzett *Elisabeth Friedrich*, *Henriette Gottlieb*, *Emma Baszt*, *Ditters* Donner, *Rosalind von Schirachs* Freia. Mehr einzuwenden wäre gegen *Anni Helms* Fricka und *Ruth Berglunds* Erda, und durchaus unzulänglich erscheint der in früheren Zeiten so vortreffliche *Richard Schubert* als Loge.

Viel einheitlicher wirkte die Neueinstudierung von *Donizettis* Meisterstück »*Don Pasquale*« in der Städtischen Oper. Schlechthin unübertrefflich die *Ivogün* als Norina, bezaubernd durch ihre Grazie, kapriziöse Laune, Koketterie, durch die Fülle der geistreichsten, immer aus der Situation geborenen schauspielerischen Einfälle, dies alles auch musikalisch bestens fundiert und durch Ziergesang vollendeter Virtuosität auf eine seltene Höhe gesanglicher Kunst gehoben. Wennschon naturgemäß die Ivogün dominierte, so war sie von einem dennoch sehr würdigen und vorzüglich aufeinander eingespielten Ensemble bestens unterstützt. *Desider Zadors* zwischen Eitelkeit, Lüsternheit, Duckmäuserei und bitterer Enttäuschung pendelnder Don Pasquale, *Wilhelm Guttmanns* eleganter, kavaliermäßiger Malatesta, *Paul Fehers* verliebter und jugendlich frischer Ernesto, sie alle waren durch ihre sprühende Partnerin zur vollsten Ent-

faltung ihres Könnens angefeuert. Auch dem Dirigenten *Paul Breisach* gebührt vollklingendes Lob für seine feinsinnige, leichte, fein abgestufte, fließende Orchesterführung. Sehr zum Vorteil des lustspielmäßigen raschen, leicht schwebenden Tempos der Szenenführung hatte man diesmal einen bewährten Schauspielleiter die Regie überlassen. *Dr. Martin Zickel* verstand es durch Verkleinerung des Bühnenbildes, glücklichen Gebrauch der Drehbühne, geschickte Führung des schauspielerischen Ensembles überaus anregend und erheiternd zu wirken. Ein Bravo auch dem glänzend gesungenen Chor der Bedienten.

*Hugo Leichtentritt*

## KONZERTE

*Furtwängler* teilt offenbar nicht die Meinung jener Skeptiker, die da behaupten, daß im Bereiche tonaler Beziehungen Neues nicht mehr zu schaffen sei, obwohl die Erstaufführung der b-moll-Sinfonie von *Max Trapp* die nachdrücklichste Bestätigung für solchen Skeptizismus war. Der Berliner Max Trapp hatte allerdings das besondere Pech, Nachzügler einer Musikentwicklung zu werden, die sich innerlich schnell überlebt hatte, äußerlich aber durch eine glänzende Diktion in orchestral-klanglichen Ausdrucksmitteln und durch eine leicht erlernbare, weil schematisch gewordene Tektonik den noch Ungeprägten anzog. Inzwischen hat sich Trapp, wie diese b-moll-Sinfonie zeigt, zum geschickten Beherrscher jener pompösen Ausdrucksmittel emporgearbeitet, die schöpferisch zu mehr verpflichten, als Trapp hier geben konnte. Zwischen dem technischen Können und dem schöpferischen Wollen klaffen, besonders in den Ecksätzen, Widersprüche, die keinen Augenblick darüber hinwegtäuschen, daß ursprünglich schlichtes Empfinden zum hohlen Pathos aufgebläht wurde. Trotzdem der zweite Satz technisch ebenso überladen ist, rückt er an den Hörer doch gefühlsmäßig geschlossener heran. Relativ am gelungensten ist der dritte Satz, ein Allegretto, das klar und wesentlich aus einer Grundstimmung entwickelt ist. Es folgte im Programm Furtwänglers eine nette musikalische Harmlosigkeit im altitalienischen Stil, ein Konzert Vivaldis für vier Violinen, das Bach in möglichster Anlehnung an das Original für vier Klaviere umgeschrieben hat. Das solistisch glänzende Aufgebot der vier Pianisten *Leonid Kreutzer*, *Georg Bertram*, *Bruno Eisler* und *Franz Osborn* an vier Flügeln, dazu das gesamte Streichorchester der Philharmoniker unter Furtwängler gaben dem liebenswürdigen Werke ungewollt etwas Sensationelles, das in einer durch den Beifall erzwungenen Wiederholung zum Ausdruck kam.

Das erste Abonnementskonzert des Philharmonischen Chores unter *Klemperer* brachte Verdis Requiem. Resultat vieler eigenhändig geleiteter Chorpoben und mühevollster Detailarbeit. In der Aufführung gingen Solisten, Chor und Orchester als starkbewegte Einheit zusammen, getrieben und getragen von der unwiderstehlichen Suggestivkraft Klemperers. Jenes maßvolle Zurückhalten der Affekte, wie es etwa Mozarts oder vorwiegend auch Brahms' Totenmesse verlangt, kennt Verdis Werk bekanntlich nicht. Über den mehr menschlich als religiös sich Bekennenden triumphiert hier immer wieder der schaffende Musiker; der ehrwürdige Messetext beweist sich als Urheber opernhaft geschauter Visionen und theatralisch gesteigerter Affekte. Das ist vom Religiösen aus nicht viel, vom Musikalischen aus aber genial. Hier packte Klemperer zu, von hier aus straffte er den Aufbau jedes Satzes und gab ihm sein Gesicht, kam ganz dicht an Verdi heran und wurde durch ihn Mittler eines großen Erlebnisses. Der Chor und die Philharmoniker waren ausgezeichnet. Das große Darüberstehen, das Klemperer hier in jeder Hinsicht von den Solisten verlangen mußte, konnte nur die *Onégin* aufweisen. *Käte Heidersbach*, sonst so leistungsfähig, schien überanstrengt. Der Tenor *Julius Patzak* war stimmlich ausgezeichnet, *Emanuel List* zuverlässig, nur etwas knorrig im Ton.

Wir stehen heuer in einem Mozart-Gedenkjahr, weil der Kalender am 27. Januar den 175 jährigen Geburtstag des Meisters anzeigen wird. Deshalb hatte *Bruno Walter* sein viertes Sinfoniekonzert als Mozartfeier hergerichtet, und viele werden es ihm nachtun. Trotzdem machte diese Mozartfeier kein besonderes Aufsehen, es gab sogar noch Karten an der Kasse. Nicht, weil sie schlecht war, sie war sogar besonders gut, und *Adolf Busch* war der Solist des Abends, sondern weil wir Mozart seit Jahren ständig feiern, weil er ständig auf unserm Programm steht, besonders auf dem Bruno Walters. Das hat uns zu der schwer eingehenden Erkenntnis verholfen, daß man bei dem »leichten« Mozart nie auslernt, daß echte Mozart-Interpretation eine Rarität oder Lebensarbeit ist, und daß er denen, die ihn schon einmal »gekonnt« haben, nicht immer

wieder gelingt. Dieses Problem, dieses immer zu gleicher Zeit Begreifliche und Unbegreifliche, dieses genial Schöpferische in Reinkultur, zeigt Bruno Walter an der C-dur-, der Jupitersinfonie und an der ebenfalls vielgespielten in Es-dur auf. Es wird dem Kenner genügen, zu hören, daß es Bruno Walter gelang, den häufig so besonders unmozartisch gemachten Finalsatz der C-dur-Sinfonie ganz im Fluidum des Meisters zu gestalten. Auch Adolf Buschs starkes Mozartspiel ist bekannt. Das Zusammengehen beider, auch in den penibelsten Stellen des A-dur-Konzertes und trotz ihrer unterschiedlichen Temperamente nur von einigen Schwankungen im Finalsatz abgesehen, war vorbildlich.

Die Gesellschaft der Musikfreunde hatte *Strawinskij* als Gastdirigenten eingeladen, einen Strawinskij-Abend zu dirigieren. Ein Ereignis, das besonders zahlreiche Komponisten und Dirigenten angelockt hatte. Denn hier war authentisch festzustellen, wenn auch nicht zum ersten Male, wie diese »Sachlichkeits«-Musik, die wesentlich zum neuen Stil beigetragen hat und trotz hundertmaliger Todesanzeige heute fröhlich weiterwirkt, etwa in Tempo und Dynamik zu gestalten ist. Keine Spur von Herunterspielen, von Flächen- oder Terrassen-Dynamik. Als Komponist der Ballettmusik »Der Feuervogel« verlangt Strawinskij eine in der Bedeutung noch über dem Rhythmischen stehende, großzügige Dynamik, die in ungeheuren, meist sehr gedehnten Crescendi daherkommt, denen sich alles andere ein- und unterzuordnen hat. So kurzatmig die Melodik Strawinskijs im einzelnen ist, so großzügig und kühn ist dieses Klang- und Melosmosaik als Ganzes, eine Melodiebildung im übergeordneten Sinne. Der Höllentanz des Königs und seines Gefolges ist für diese völlig anders orientierte Kompositionsweise das großartigste Beispiel. Strawinskij und die Philharmoniker fanden schnell zueinander, obwohl Strawinskij sehr sparsam und kühl in seinen nur leitenden, selten formenden Bewegungen ist. Die große dynamische Linie tatsächlich Takt um Takt herausdirigieren zu wollen, wäre eine physische Unmöglichkeit. Wir haben die Feuervogel-Suite hier schon häufiger gehört und fanden vieles bestätigt, doch manches mutete wie ein völlig Neues an, während in dem Kleinkalibrigen der Pulcinella-Suite und in den ebenso spaßigen Acht Stücken für kleines Orchester alles »stimmte«. Der Beifall war enthusiastisch. Man verglich ihn unwillkürlich mit der eisigen Ablehnung, die diese Musik noch vor einigen Jahren fand.

Der amerikanische Komponist *George Antheil*, einst einer der radikalsten im Fahrwasser Strawinskijs, ist in seinem Capriccio für Orchester, das der Leningrader Dirigent *Nicolai Malko* mit dem Funkorchester zur Uraufführung brachte, wieder dreiviertel tonal geworden, was an sich belanglos wäre, wenn nur das Capriccio von Belang gewesen wäre. Kapellmeistermusik aus zwei Lagern. Danach eine eindeutig geformte Musik von dem Jungrussen *Schostakowitsch*, eine Suite, zusammengestellt aus der Oper »Die Nase«. Eine russische, humorig-umständliche, breite Musik, aber von einer Erfindung, von einem Anschaulichmachen dieser Erfindung, die zum Greifen ist, zum Hineinhorchen zwingt. Nach einer farblosen Sinfonie Mjaskowskijs spielte *Eduard Erdmann* Mozarts c-moll-Konzert, weit zusammenfassend, aus innerlich gespanntester Vorstellung.

Unter den Solisten war besonders bemerkenswert der mitten im Aufstieg befindliche Bariton *Rudolf Watzke*, das geheimnisvolle Etwas in der Stimme, das um keinen Preis zu erwerben ist. Technisch noch unfertig, über sich selbst und sein besonderes Wirkungsgebiet trotz der Erfolge noch im Unklaren, wechselt in seinem Programm Unbezwungenes, Zwingendes und Abseitiges, sanglich und darstellerisch Schönes mit deutlichem Mißlingen. Aber eine männlich beseelte, eine an sich schöne Stimme ist da und das Bewußtsein ihres Wertes. Ebenfalls weit über dem Durchschnitt steht der Pianist *Daniel Ericourt*, der im Bechsteinsaal konzertierte. Dieser hier noch unbekannte Künstler spielte Chopin, Albéniz und Ravel mit einer Meisterschaft in technischer und geistiger Durchdringung, die auch den Anspruchsvollsten in Erstaunen setzte. Ein espritreicher Kopf und zugleich ein Virtuose. — Das Niveau fällt unter den Durchschnitt: die häufige Sopranstimme, die keine Mittellage hat, in der einseitig ausgebildeten Höhe nervös flackert und vor technischen Schwierigkeiten nicht zu liedmäßig unterschiedlicher Gestaltung kommt. Dafür hatte die Sängerin *Condoo Kerdyk* von Händel bis Honegger ein umfassendes, breitbasiertes, an sich geschmackvolles Programm aufgestellt.

*Otto Steinhagen*

*Orchesterkonzerte*

Erich *Kleiber* muß dem konservativen Stammpublikum der Staatsopernkonzerte zuliebe mit

sinfonischen Neuheiten vorsichtig sein. Wohl auch infolge anderer Rücksichten gelangte vor Weihnachten die »Sinfonietta« op. 5 des Saarländers Albert *Jung* zur Uraufführung. Um eine Diminutiv-Form handelte es sich aber keineswegs, sondern um ein umfangreiches Gebilde für großes Orchester, mit einem von »Tristan« bis Rich. Strauß reichenden, formal noch unausgegorenen Inhalt. Der junge Komponist hat viel gelernt, und hin und wieder zeigen sich schon echt musikantische, hoffnungweckende Ansätze. Er wird noch beherzigen müssen, daß man ein bescheidenes Gedankenangebot nicht mit einer großen Fassade legitimieren kann. Im gleichen Konzert spielte Richard *Odnoposoff*, ein begabter, 16jähriger Argentinier das Violinkonzert op. 11 von Joachim, hörte man als dankenswerte, wenn auch nicht bedeutende Ausgrabung den ersten der beiden Sinfonieversuche Webers. — Für das Januar-Konzert hatte Kleiber als Solisten A. *Borowski* verpflichtet, der mit glänzender Kultur das Bachsche d-moll Konzert zu einer instrumentalen Kostbarkeit machte und außerdem für das Klavierkonzert op. 36 von Albert Roussel Interesse weckte. Es ist ein vom Impressionismus wenig beeinflußtes, harmonisch aber schon zur Neuzeit weisendes Werk. Mit der ungemein farbensprühenden Wiedergabe von Rimskij - Korssakoffs »Scheherazade« schloß das Programm wirkungsvoll ab.

Zwei Konzerte mit dem Berliner Sinfonieorchester zugunsten des Bechstein-Stipendienfonds. Im ersten brachte Max *Fiedler* mit ehernen, ruhigen Zeitmaßen und überlegener Orchesterbeherrschung musterhafte Brahms-Aufführungen: die zweite Sinfonie und das Klavierkonzert in B-dur. Renata *Borgatti*, die schon im Vorjahre hier (unter Dr. Gatz) hervorgetreten war, überraschte als Solistin durch Klarheit und Kraft ihres Spiels, durch den tiefen Ernst ihrer Musikbesessenheit. — Das nächste Konzert leitete Ernst *Wendel*, dessen Führertalent und zuverlässiges Stilempfinden ja bekannt sind. Er bot die Erste von Brahms, Schumanns »Genoveva«-Ouvertüre und das Beethovensche G-dur-Konzert. Die mitwirkende Pianistin Gisela *Springer* spielte den Solopart mit gutem Wollen und passablem Können.

Michael *Taube* und sein tüchtiges Kammerorchester haben letzthin wieder einen hübschen Programm-Strauß überreicht. Einmal das merkwürdigerweise kaum aufgeführte B-dur-Konzert von Beethoven zu hören, das der junge, anscheinend sehr begabte Kurt *Appelbaum* spielte, verlohnte schon. Ebenfalls die Bekanntschaft mit der fertigen Mezzo-Sopranistin Thea *Silten*, die mit Schönbergs »Lied der Waldtaube« (Gurrelieder) auch im Vortrag gut fertig wurde. Die Uraufführung des Abends, ein »Kleines Vorspiel« op. 30 von K. *Rathaus*, erwies sich als ein nicht übel gelungener Versuch, Gebrauchsmusik von künstlerischer Haltung auch mit modernen, nicht von jedermann gleich verständlichen Satzmitteln zu schreiben. Das Stück beginnt und schließt mit einem lustigen Musikantenthema.

*Violine und Cello*

Mit dem Sinfonieorchester unter Kunwald trat der Geiger Richard *Czerwonky* aus Chicago auf, ein ehemaliger Joachim-Schüler und durch sein vielseitiges, erfolgreiches Wirken in Amerika verdienter Musiker. Ich hörte von den drei angekündigten Violinkonzerten das von Czerwonky in D-dur, Musik, etwa als Nachromantik unter Mendelssohnschem Einfluß zu werten, aber geigerisch sehr dankbar gemacht. Der Konzertgeber konnte sich als Beherrscher seines Instrumentes auch bei unseren hochgeschraubten Anforderungen mit Ehren hören lassen. — Der Violin-Abend des jungen Tossy *Spiwakowsky* bestätigte das vorher über sein Tschaikowskij-Spiel schon gewonnene Urteil, diese Leistung mit der Brahms-Sonate op. 108 und Bach sogar durch Reichtum der musikalischen Beseelung noch überbietend. Er steht unter den jungen Geigern nunmehr schon in der ersten Phalanx.

Nikolai *Graudan*, der Solocellist des Philharmonischen Orchesters, hatte mit seinem Konzert einen künstlerischen Erfolg, den nur Kenner ganz würdigen konnten. Neben der spielend feinen und sauberen Technik besitzt Graudan einen Vortrag von seltener Zurückhaltung, im festen Willen zur Reinheit der Form und Schönheit des Tones (Beethoven, Bach). — Zum virtuosen, ins Salonhafte schlagenden Typ gehört Edmund *Kurtz*. Sein Können ist groß, und der Klangreiz seines Tones zieht die Hörer an. — Im zweiten Abonnements-Konzert des Mayer-Mahr-Trios spielte Eva *Heinitz*, die im Bereich der Cellokunst schon eine ehrenvolle Stelle inne hat, mit *Mayer-Mahr* am Flügel eine äußerlich wirksame, inhaltlich jedoch epigonale Cellosonate von John Foulds.

*Pianisten*

Die markanteste Pianistenerscheinung der letzten Wochen war Moriz *Rosenthal*. Er

spielte ein romantisches Programm: Weber, Schumann und Chopin, ohne schwärmerische Übertreibung, mit schlichter lyrischer Wärme und seinem alten, virtuosen Glanz. — Ebenso stark besucht war der Klavierabend Walter *Giesekings*. Schon längst steht fest, daß niemand so wie er impressionistische Kleinkunst von Debussy und Ravel mit höchster Eindringlichkeit gestaltet, daß ihm aber, wenn er zur großen Form greift (Beethoven op. 111), der Aufbau nur unter fast krampfhafter Kraftentfaltung gelingt. — Der Schnabel-Schüler Leonard *Shure* hat sich seit dem Vorjahre musikalisch noch mehr vertieft, und man wird seine weitere Entwicklung mit Interesse verfolgen müssen (Chopin op. 28). — Das Klavierspiel von Anton *Bilotti* hat einstweilen nur Vorzüge der virtuosen Ausführung. So fehlte seinem Liszt die tonpoetische, letzte Erfüllung. — Beinahe noch lebloser spielte der technisch ebenfalls gut funktionierende John *Hunt*. Doch derartige dürre Objektivität bei Schumann (g-moll-Sonate) ist schon wieder Unsachlichkeit.

*Karl Westermeyer*

## OPER

BREMEN: Daß in Neueinstudierungen letzthin der Tannhäuser (die vom Intendanten Becker selbst besorgte Inszenierung benutzte geschickt die letztjährigen Erfahrungen) und vorher die Lucia und der Rigoletto es zu wertvollen Aufführungen brachten, ist vor allem das Verdienst des energischen und musikalisch hochbegabten Kapellmeisters *Hermann Adler*. Im Tannhäuser gelang besonders gut der geschlossene musikalische Aufbau des zweiten Aktes mit der klaren Gliederung und Steigerung des grandiosen Finales, in dem sich *Lars Boelickes* glänzend entwickelter Tenor und *Elsa Kments* klangvoller Sopran siegreich über die Chormassen hinausschwangen. Eine stimmlich und dramatisch bedeutende Venus ist *Gertrude Roller*, die auch als Jüdin neben dem Eleazar *Leo Slezaks* als Gast (dessen Gesangskunst den entschwundenen Glanz der großen Stimme doch nicht mehr auszugleichen vermag) eine starke Wirkung hatte. Im übrigen rollt das alte deutsche Opernrepertoir im Abonnement pflichtmäßig ab. An die moderne Oper wagt man sich, seit Jonny, der Photographierte Zar und der Maschinist Hopkins das Publikum aus dem Theater trieben, nicht mehr heran.

*Gerhard Hellmers*

DANZIG: Nachdem der Theaterzuschuß auf die Hälfte herabgesetzt ist, mußte die Oper das Heldentrifolium abgeben und sich auch sonst überall Abstriche gefallen lassen, besonders an Chor und Orchester. Unter Leitung des Generalmusikdirektors wird also nunmehr die Spieloper gepflegt! Ein recht leistungsfähiges Ensemble steht ihm dabei zur Verfügung. In der »Verkauften Braut« hat sich die neue »Jugendliche« *Hanna Kirbach*, im »Wildschütz« die Koloratursängerin *Fridel Kauffmann* und der Baritonist *Karl Kähler* vorteilhaft eingeführt. Mit einer fesselnden Leistung gewann die junge Altistin *Yella Hochreiter* als Djamileh sich und dem liebenswürdigen Einakter Bizets die Sympathien des Publikums. Nicht viel Geschmack fand dieses dagegen an dem artistischen Experiment Kurt Weills »Der Zar läßt sich photographieren«, obwohl *Cornelius Kun* der witzigen Partitur ein verständnisvoller Ausdeuter war, und die flotte von *R. H. Waldburg* inszenierte Aufführung mit *Witold d'Antone* (Zar), *H. Kirbach* und *F. Kauffmann* (den beiden Angèlen) dem Sketchcharakter des Stückes kaum etwas schuldig blieb.

*Heinz Heß*

DARMSTADT: Die angesagten Dispositionen des Opernspielplans wurden durch die zu Beginn der Spielzeit eingetretene Erkrankung unseres Heldentenors nicht unwesentlich beeinträchtigt. Man begann wohl erfolgreich mit *Verdis* »Simone Boccanegra« in einer sehr klar geformten Inszenierung des Intendanten Ebert (Musikalische Leitung: Böhm, Bühnenbild: Reinking), half sich aber dann mit einer blendend aufgezogenen Neugestaltung von Offenbachs »Schöne Helena«, (Regie: Mordo) und Humperdincks »Königskinder«, von demselben Regisseur und Kapellmeister Zwißler betreut, sowie mit dem immer noch recht ansprechenden »Glöckchen des Eremiten« (hübsches Debut des Regievolontärs Arnold) über die leere Zeit hinweg. Eine etwas gar zu originell sich gebende, zwischen Kino und alter Oper schwankende, von Rabenalt unternommene szenische Wiedererweckung der Donizettischen »Lucia von Lammermoor« blieb problematisch. Schließlich aber erreichte Ebert als Spielleiter mit der in zeitgenössisches Milieu übertragenen »Carmen« im Verein mit Böhm am Pult und der temperamentvollen Jugoslavin Anita Mitrovic in der Titelpartie eine Spitzenleistung moderner Opernregie von anerkannt durchschlagender Wirkung.

*Hermann Kaiser*

DORTMUND: Unsere materiell begrenzte Oper, die der Not der Zeit gehorchen muß, brachte bis jetzt fast nur gut vorbereitete Neueinstudierungen. In der Straußschen »*Ariadne*«, mit dem den Grundgedanken einheitlich abrundenden »Vorspiel«, deren stilistische Feinheit und Verwegenheit ihr Schönes, doch auch Sonnenflecke hat, erntete *Ellion Illiards* Zerbinetta durch technische Überlegenheit, neben *Wilhelm Siebens* und des Orchesters feinfarbigem Musizieren den meisten Erfolg. Eine immerhin anregende Neuheit war Verdis »*Macbeth*«. Das Werk zeigt den Weg des Übergangs von der großen Oper und vom »Troubadour« zu »Aida« und »Othello«. *Willi Moog* und *Ruth Wolffrein* in den wohlbeherrschten Hauptpartien verhalfen ihm zu ebenso eindringlicher Wiedergabe wie die Leitung *Karl Friderichs* und die nicht eben leichten Chöre, die *Joseph Kugler* vortrefflich studiert hatte. Erfreulich wirkte neben vielen, gut herausgearbeiteten Repertoireopern und neueren Operetten eigentlich nur noch Humperdincks immer wieder rein künstlerisch entzückendes und beglückendes Märchenspiel »*Hänsel und Gretel*«, bei dem *Gertrud Riedinger* und *Anna Maria Reimers* in den Titelpartien Ausgezeichnetes boten. Die neuere Opernproduktion wird diesen Reichtum der Erfindung und des Könnens so bald nicht wieder erreichen. *Theo Schäfer*

DRESDEN: Man hat hier das 25jährige Jubiläum der »*Salome*« von Richard Strauß mit einer Festaufführung gefeiert, der allerdings schon mehrere Wochen vorher auch eine Neuinszenierung zuteil geworden war. An dem »historischen« Bühnenbild des denkwürdigen Abends von 1905 hat sich indessen wenig geändert; nur einige Farben sind etwas abgedämpft, einige Linien etwas vereinfacht worden, wie das der sachliche Geschmack von heute liebt. Die »Salome« sangen nacheinander Maria Rajdl und Elisa Stünzner. Für die zarte Stimme der *Rajdl* hatte *Strauß* die Instrumentation etwas gelichtet und sorgte selbst am Pult für äußerste Abdämpfung. Wurde dadurch auch das Ideal einer »kleinen zierlichen Salome«, das Strauß immer wieder vorschwebt, bis zu einem gewissen Grade erfüllt, so ging doch der ganze berauschende Glanz der Partitur, der nun doch einmal ihr Wesen und ihren historischen Stil ausmacht, verloren. *Fritz Busch* hat ihn, als er die musikalische Leitung übernahm, erfreulicherweise wieder hergestellt. Er hatte ja auch wieder eine Salome von größerem Format. *Elisa Stünzner* gab die Prinzessin fast ohne Kindlichkeit ganz als mondäne »Dame« und schuf damit wieder einen sehr fesselnd neuen Typ dieses unendlich vielseitigen Charakters. Für den Schlußgesang hatte sie sich ihre schönsten und feinsten Kopftöne aufgespart, so daß der Abend auch mit einem gesanglichen Höhepunkt ausklang. *Eugen Schmitz*

ESSEN: Die Oper beugt in Demut ihr Haupt tief vor dem »Repertoir«. So bleibt als einzig Neues für Essen *Puccinis* »Gianni Schicchi«, der dafür aber um so feiner aufgeführt wurde. Dieses entzückende Spätwerk des großen Könners erlebte eine in jeder Beziehung vollgültige Wiedergabe, besonders dank der delikaten Orchesterbehandlung durch *Felix Wolfes*. Auch die Solisten waren fast ausnahmslos gut gewählt, so daß eine durchaus einheitliche Leistung zustande kam.

Die Tanzbühne, die einmal die »neue« hieß, ist unter *Jooß* in eine derartige künstlerische Krise geraten, daß man schon auf die baldige völlige Umkehr warten kann. Sie tanzte den »Ball« von *Rieti*, eine trotz anspuchsvollen Gehabens belanglose Musik. Daß man dieses Werk ganz als Pantomime aufzog, wundert keinen, der die Entwicklung der Tanzbühne seit Keiths Abgang verfolgt hat. Daß man aber selbst in den musikalisch ungemein reichen und fesselnden »Polowezer Tänzen« von *Borodin* nichts anders als einen Vorwand für das Stellen lebender Bilder, für Literatur im Raum sah, das war sogar angesichts der Essener Pantomimo-Manie erstaunlich. Die Lage des Tanzes in Essen, die ehemals so vielverheißend war, ist eben gründlich desolat geworden, worüber sich noch manches bittere Wort sagen ließe. *Hans Albrecht*

GRAZ: Der hiesige Schriftsteller *Wolfgang Burghauser* hat eine *Festspielgemeinde* gegründet, deren Mitglieder ihre Beiträge auf ein Bankkonto einzuzahlen haben. Die Vereinsleitung hebt vor Beginn der Spiele den Betrag für die Eintrittskarten ab und folgt diese dann den Mitgliedern aus. Es bleibt jedermann unbenommen, auch größere Beträge auf dieses Konto einzuzahlen, die selbstverständlich dann unantastbares Eigentum des Einzahlenden bleiben, aber es unter Umständen ermöglichen, daß die Zinsen des Kapitals zur Bestreitung der Karten genügen, der Betreffende die Festspiele also sogar kostenlos besuchen kann. Diese gute Idee ist auf so

fruchtbaren Boden gefallen, daß im heurigen Sommer die »*Ersten Grazer Festspiele*« mit großem künstlerischen und sogar materiellen Erfolg stattfinden konnten, ohne daß die normalen Eintrittspreise erhöht wurden. Es wurde — neben konzertanten Darbietungen — »*Der Rosenkavalier*« von *Strauß* gebracht, wobei das gesamte Ensemble der *Wiener Staatsoper (Lotte Lehmann, Margit Angerer, Adele Kern, Josef Manovarda* usw.) unter *Clemens Krauß* eine Aufführung von höchster Vollendung zustande brachte. — Die neue Spielzeit scheint einen Wendepunkt in der Geschichte der nun seit Jahren dahinsiechenden Oper zu bedeuten. An Stelle von 240 Abonnenten zählt das Theater diesmal 4000, fast jede Vorstellung ist ausverkauft, interessante Premieren und glänzende Neuinszenierungen reichen einander die Hand. Die Ursache dieser Wiedergeburt ist in der Aktivität der neuen Leitung zu suchen. Der Intendant *Felix Knüpfer* hat ein neues, wesentlich billigeres Abonnement-System ausgearbeitet, das den Abonnenten völlig freie Wahl des Tages, des Platzes und der Vorstellung sichert, und der neue Opernchef *Karl Tuteni* ist ein intensiver Arbeiter, der aus seinem mit außerordentlich glücklicher Hand zusammengestellten Ensemble Höchstleistungen herausholt, die hier seit Jahrzehnten nicht mehr zu erleben waren. In dem jungen Regisseur *Heinrich Altmann* ist zudem ein Feuerkopf am Werk, der durch seine Einfälle von sich reden macht. An Premieren gab es bisher »*Turandot*« von *Puccini*, mit *Paula Buchner* und *Karl Fischer-Niemann* in den tragenden Partien, »*Das Lied der Nacht*« von *Gál*, mit *Hela Quis* als Lianora, *Maja Petrikovsky* als Äbtissin, und »*Boris Godunoff*« mit *Josef Schwarz*. An sehens- und hörenswerten Neuinszenierungen seien »*Der Postillon*« mit *Orest Rusnak* als Postillon, »*Alessandro Stradella*« mit dem überwältigend köstlichen Banditenpaar *Odo Ruepp* und *Florian Haller* und als großstädtische Glanzleistung »*Der Barbier von Sevilla*« mit *Alexander Balaban* als Barbier namhaft gemacht, eine Aufführung, die schon sechs ausverkaufte Häuser erzielte. *Otto Hödel*

HALLE: Eine gut vorbereitete, bei den geringen Mitteln, die unserem Theater jetzt zur Verfügung stehen, wirkungsvoll ausgestattete Aufführung von *Kreneks* »Das Leben des Orest« orientierte unsere Musikfreunde über den Werdegang des Wort- und Tondichters. Der Schwerpunkt beruht allerdings wohl mehr darin, daß er den dramatischen Nerv besitzt. Unter den Darstellern verdienen rühmend hervorgehoben zu werden: *Elisabeth Grunewald* als stimmlich glänzende Elektra, *Fanny Kolblin* als Anastasia, *Elfriede Draeger* als koloratursichere Thamar, *Heinrich Niggemeier* als gesanglich gut durchhaltender gamemnon, *Willy Wilfried* als intriganter Aegisth und *Kurt Momberg* in der Rolle des Aristobul. Als Oberspielleiter bewährte sich *August Roesler*, die musikalische Leitung führte mit sicherer Hand Erich Band.

Lebhaftes Interesse erweckte ein Gastspiel von *Gertrud Bindernagel* als Brünnhilde in der »Walküre«, eine ragende Leistung, an der *Elisabeth Grunewald* (Sieglinde), *Fanny Kolblin* (Fricka), *Heinrich Niggemeier* (Siegmund), *Wilhelm Faßbinder* (Wotan) und *Ferdinand Frantz* als Hunding ihre Kräfte maßen. Den eigentlichen Stempel aber drückte *L. Neubeck* als Gastdirigent der Aufführung auf. Hier war Geist vom Geiste Wagners zu verspüren. *Martin Frey*

MAGDEBURG: Die Oper brachte als Ereignis einen Abend mit drei kleinen musikdramatischen Werken der Gegenwart: *Hermann Reutter:* »Saul«, *Darius Milhaud:* »Der arme Matrose«, *Igor Strawinskij:* »Der Feuervogel«. Die Idee, damit einen Querschnitt durch das musikdramatische Schaffen der Zeit zu geben, kann nicht als ganz geglückt bezeichnet werden. Immerhin gab der Abend einen interessanten Einblick in die Strömungen der zeitgenössischen Musik. Reutters Komposition zu der dramatischen Skizze Lernet-Holenias ist infofern originell, als sie nur besonders dramatische Stellen in ihrem Ausdruck steigert. Sie überzieht sozusagen wie leicht schwebendes Gas nur die dramatischen Höhepunkte, die aus der Szene aufragen. Es ist eine sehr dünne, durchsichtige, klavieristisch inspirierte Musik, deren Raffinement in kontrapunktischen Feinheiten und in einer differenzierten Harmonik liegt. Der 30 jährige Reutter scheint freilich in dieser Musik noch mehr ein Kind seiner Zeit als ein Gestalter der Zeit zu sein. Die oratorienhafte Szene ist eine Begabungsprobe, noch keine Erfüllung. — »Der arme Matrose« Milhauds stieß seiner kraß veristischen Szene wegen auf einiges Befremden beim Publikum. Die ironisierende Zartheit der Musik, die von magischem Realismus be-

seelt ist, hebt zwar die dramatische Zeichnung des Heimkehrerschicksals in den Bereich des poetischen Märchens. Doch bleibt ein Rest von Grausigkeit, der abstößt. — Strawinskijs heute schon zu den klassischen Werken des Balletts zählender »Feuervogel« erzielte von allen drei Werken den weitaus stärksten Erfolg, was nicht allein an den intensiveren und ursprünglicheren Reizen der Musik als vielmehr daran lag, daß hier musikalische und szenische Gestaltung am meisten übereinstimmten. *Walter Beck*, dessen heißes Bemühen um Förderung der ringenden, zu neuen Formen drängenden künstlerischen Kräfte der Gegenwart in Magdeburg den Boden für solche Aufführungen sehr empfänglich gemacht hat, gestaltete musikalisch alle drei Werke mit hingebungsvoller Herausarbeitung ihrer spezifischen Werte: herb vergeistigt das deutsche, in zart realistischer Versinnlichung das französische, tänzerisch ausgeprägt und farbig das russische. *Alice Zicklers* Tanz und Choreographie im »Feuervogel« war der szenischen Gestaltung der beiden Kurzopern (Regie: d'Haussonville) weit überlegen, was sich auch in der begeisterten Zustimmung des Publikums deutlich ausprägte. *L. E. Reindl*

MÜNCHEN: Zu Weihnachten, dem Fest der Kinder, beherrschten auch die Oper jugendliche Gemüter. Die *Regensburger Domspatzen* brachten wie schon im Vorjahre »Hänsel und Gretel« an zwei Tagen zur Aufführung und erregten wieder mit ihrer kindlich herben und urmusikalischen Art helles Entzücken. Unter dem Leiter der Regensburger Dompräbende Dr. Schrems entwickeln sich diese Jungens zu einer Sehens- und Hörenswürdigkeit. — An der Hand *Hans Pfitzners* wurde dessen »Christelflein« in die Hallen des Nationaltheaters geleitet, jubelnd begrüßt von alt und jung. Das Elflein selbst spielte und sang diesmal ganz allerliebst *Hedda Helsing*, den mürrischen Tannengreis *Betetto*. — Erwähnenswert ist noch die Aufführung zweier *Mozartscher* Ballette. Das Legendenspiel »Die Liebesprobe« von Roderich von Mojsisovics, das Willi Goldlewski sehr geschickt in Szene gesetzt hatte (ein Stück in fernöstlichem — koreanischen — Rokoko, das sich gut der Mozartschen Musik anpaßt), und das kleine Spiel »Galante Gesellschaft«, das mit Geschmack in Mozarts graziöses »*Petits riens*« hineinkomponiert wurde. Beide Stücke hatten starken Erfolg. *Oscar von Pander*

NEAPEL: Die San Carlo-Oper ist bei der alten Tradition geblieben, die Spielzeit am 26. Dezember zu eröffnen. Man hat der Eröffnung die wirtschaftliche Lage angemerkt. Wiederaufnahme einer oft gegebenen Oper »Francesca da Rimini« von *Zandonai*, ein tüchtiger Kapellmeister Fr. Capuana statt wie früher eine Kraft ersten Ranges und vor allen Dingen im Zuschauerraum der Beweis der Unmöglichkeit für sehr viele, die hohen Preise zu zahlen. Als zweite Oper geht *Puccinis* »Bohème« in Szene. Man bleibt beim Altbewährten. *M. Claar*

REVAL: Die estnische Nationaloper befindet sich in dem »*Estonia*«-*Theater*, das von einem finnischen Architekten erbaut wurde und eins der schönsten und stabilsten Theatergebäude weit und breit darstellt. In dem gleichen Hause ist auch der Konzertsaal, mit einer ganz ausgezeichneten Akustik beglückt, auch mit einer trefflichen Orgel. Reges Konzertleben ist zu bekunden, und in der Oper sind die wesentlichsten Werke bekannt, Wagner mit »Lohengrin« und »Tannhäuser«. Direktor der »Estonia« ist Herr *Kasemets*, ein sehr regsamer Führer. Großes Orchester mit kultiviertem Klang unter dem sehr musikalischen *Juhan Aavik*. Kalmans »*Veilchen vom Montmartre*« wird unter *Lüdigs* Regie belebt aufgeführt mit der *Milvy Laid* in der Titelrolle. *Gerhard Krause*

ROM: Die Königliche Oper hat die Spielzeit am 26. Dezember mit *Puccinis* »Manon Lescaut« eröffnet. Sie tritt seit dem Tod des Meisters in den Vordergrund, nachdem dreißig Jahre lang Italien das Werk Massenets vorgezogen hatte. Es folgt die »Götterdämmerung« in neuer Einstudierung und Inszenierung, nachdem Toscaninis Mitwirkung in Bayreuth Kapellmeister, Bühnenbildner und Regisseure, die früher nicht hingingen, dorthin gezogen hat. Als dritte Oper folgt Lucia, auch ein Abglanz von Toscaninis mit der alten Donizetti-Oper im Ausland errungenem Erfolg.
*M. Claar*

STUTTGART: In der Oper haben wir eine neuinszenierte *Carmen* erhalten, über die sich viel Lobendes sagen läßt. Leider wurde die Wirkung durch die verfehlte Besetzung der Titelpartie stark abgeschwächt. Eine Carmen, die nicht hinreißt, desgleichen ein Escamillo, dem der Schwung fehlt, bedeuten einen Verrat an Bizet. Auch die feinsten Regiekünste können den nicht wieder gutmachen. *Alexander Eisenmann*

WEIMAR: Der Opernspielplan des Deutschen Nationaltheaters wagt sich, wenn man hier von einem Wagnis (!) reden darf, bis zu der großen romantischen Oper »Li-Tai-Pe« von *Franckenstein* vor. Die Neueinstudierungen von Wildschütz, Hoffmanns Erzählungen und Macht des Schicksals sind neben den Amüsierstücken »Dreimäderlhaus«, »Gräfin Mariza« und »Land des Lächelns« die hauptsächlichsten Stützpunkte eines rückständigen Spielplans. *Otto Reuter*

WUPPERTAL: Unsere Oper trägt schwer an den erlittenen Verlusten. Als einziges Plus ist die Tatsache zu erwähnen, daß man in dem anerkannt tüchtigen Operndirektor Fritz Mechlenburg auch einen geschickten, aller Unnatur abholden Regisseur entdeckt hat. Seiner Doppelleitung verdankte man eine im gegebenen Rahmen sehr schöne, musikalisch hervorragende Neubelebung des »Boris Godunoff«. *Walter Seybold*

## KONZERT

BASEL: Neben zahlreichen Werken klassischer Richtung bot *Weingartner* in den letzten Sinfoniekonzerten *Volkmar Andreaes* schmissige »Musik für Orchester« und *Adolf Buschs* gehaltvolle Sinfonie in e-moll, op. 39, die aber, leider nur mangelhaft vorbereitet, nicht in ihrer vollen Größe wirken konnte. *Paul Sacher*, mit seinem begeisterungsfähigen Kammerorchester, stand wacker für das zeitgenössische Schaffen ein, und der hohe Ernst seiner Zielsetzung berührte sympathisch. Man hörte ein frisch erfundenes »Kammerkonzert für Violine und Streichorchester« von *Müller von Kulm* und ein »Tripelkonzert« sorgfältiger Arbeit von *Rudolf Moser*, als Uraufführung. Intimen Charakter trug die Wiedergabe des eigenartig weltfremden »Miroir de Jésus« von *Caplet*, während eine Veranstaltung größten Stils *Paul Hindemiths* »Violinkonzert«, ferner die »Musik für Solobratsche und Orchester«, sowie kleinere Werke von *Strawinskij* und *Roussel* vermittelte. Das Bratschenkonzert fand im Komponisten, das Violinkonzert in *Walter Kägi* vorzügliche Ausdeuter. Solistenabende von *Cortot*, *Casals*, *Straube* und *Busch* bildeten besondere Höhepunkte unseres fast überreich pulsierenden Musiklebens. *Gebhard Reiner*

BRESLAU: Etwa in dem Maße wie die Zahl der Konzertveranstaltungen abnimmt, steigert sich die Qualität. Solistenkonzerte finden nur dann Beachtung, wenn in ihnen berufene Künstler auftreten. Die Eitelkeitsschaustellungen Halb- oder Unreifer haben fast ganz aufgehört. Diese Erscheinung wäre erfreulich, wenn sie auf Einsicht vom Wesen der öffentlichen Kunstdarbietung zurückzuführen wäre. Tatsächlich ist sie aber nur eine Folge der wirtschaftlichen Depression. Sie macht sich hier im Osten dadurch bemerkbar, daß sie den Kunstinstituten die Sicherheit der Existenz geraubt hat, daß einer größeren Zahl von Berufsmusikern Beschäftigungslosigkeit droht. Das Schicksal des vor wenigen Jahren geschaffenen Schlesischen Kulturorchesters, der *Schlesischen Philharmonie*, ist noch ungewiß. Trotzdem findet man sich bemüßigt, die noch keineswegs akute Dirigentenfrage zu diskutieren. Veranlassung dazu geben die Gastspiele *Richard Lerts*. Der jetzt in Berlin tätige Dirigent wird mit Recht in Breslau sehr geschätzt, und es ist an sich verständlich, wenn man versucht, ihn wieder in die schlesische Hauptstadt zu zu ziehen. Vor allen Dingen müssen wir aber Anstrengungen machen, um die Philharmonie zu erhalten und um den Betrieb so rationell wie möglich zu gestalten. Lert ist eine Zugkraft, und es ist richtig, ihn gastieren zu lassen; aber es ist nicht richtig, Personal- statt Sachpolitik zu treiben.

Eine interessante und sehr zu begrüßende Erweiterung der vom Musikinstitut der hiesigen Universität veranstalteten Konzerte verdanken wir dem von Bonn nach Breslau berufenen Professor *Arnold Schmitz*. Zu den historischen Konzerten sind Aufführungen von Werken junger schlesischer Komponisten getreten. Zwei beachtliche Talente: *Josef Wagner* und *Hans-Georg Burghardt* konnten Kammermusikwerke verschiedener Art zu Gehör bringen. Wagner, als Pianist hierorts gut bekannt, ist der technisch Reifere, in einer Sonate für Violine und Klavier wies Burghardt Fähigkeiten zu selbständiger stilistischer Gestaltung nach. Starke Beachtung finden die Abende des hiesigen Lautenmeisters *Fritz Wirth*. Sie stehen programmatisch unter einheitlichen Gesichtspunkten: »Es kummt ein schiff geladen«, »geistlicher Maien«, und bringen Volkslieder in außerordentlich fesselnder und geschmackvoller Bearbeitung für eine Singstimme mit Laute, Violine, Flöte, Gambe. Derartige Sätze erscheinen heute in Hülle und Fülle, aber die Wirthschen besitzen nichts Modehaftes. Sie haben einen eignen Tonfall, sie lassen den Klang aus seinem Wesen heraus entstehen. *Rudolf Bilke*

CHEMNITZ: Ein Jahr lang stand Alfred Wolf mit Erfolg an der Spitze unseres Konzertlebens. Treue bis zum Tod verzehrte diese musikantische Seele. Die Aufstellung der dieswinterlichen Konzertfolgen war noch seine Arbeit. Mit diesem Vermächtnis hatten sich nun Gäste abzufinden. *Alfons Dressel* (Nürnberg) gelang dies mit *Strawinskijs* stilistisch längst überholter »Frühlingsweihe« mehr als mit *Brahms'* Dritter Sinfonie. *Szendrei* (Leipzig) erzwang sich nachdrückliche Achtung mit der Sinfonie des Chemnitzers *Werner Hübschmann,* einem kurzweiligen Werk von zeitgemäßer Haltung, und mit *Erdmanns* einfallsreichem Klavierkonzert, dessen harmonische Problematik vom Komponisten gemeistert wurde. Stieß der Komponist Erdmann noch auf Widerspruch, der Pianist fand unbedingten Beifall mit Schuberts letzter Sonate und Mussorgskijs Bilderreihe. Zwischen beiden Solostücken hatte die Uraufführung des Kammerkonzertes für Sopran und elf Instrumente nach Liebesgedichten von Lenau von dem Chemnitzer *Otto Böhme* schweren Stand, obwohl viel Können aus dieser nachromantischen Tonsprache zu hören war. Als dritter Gastdirigent leitete *Laber* aus Gera die Hillervariationen von *Reger* mit klarem Geist und sicherer Hand, nicht minder das Kabinettstück, das *Ravel* mit seinem Bolero geschaffen hat. *Huberman* geigte das Violinkonzert von Tschaikowskij mit Bravour und überlegener Deutung. Bleibt noch übrig, *Berlioz'* Totenmesse zu erwähnen, deren Klangmassen (Städtische Kapelle und Lehrergesangverein) der junge *Seebohm* mit staunenswerter Sicherheit bezwang und damit immer mehr den Beweis für seine innere Berufung als Leiter orchestral begleiteter Chorkonzerte erbrachte. *Walter Rau*

DANZIG: Im abgetrennten Osten leider nichts Neues. Und zwar nicht nur keine neue Musik. Überhaupt nimmt hier die Rückbildung des Konzertlebens ein beängstigendes Tempo an. Die Konzerte der Philharmonischen Gesellschaft, die maßgebenden Sinfoniekonzerte Danzigs, eröffneten unter ihrem Dirigenten *Henry Prins* mit einem Beethoven- und Brahms-Abend (Solist: Vecsey) verheißungsvoll ihre Reihe, ohne daß der Besuch einigermaßen der Höhe des Gebotenen entsprach. Immer findet hier *Edwin Fischer* Zulauf, der im Verein mit *Eva Liebenberg* und seinem Kammerorchester durch seine stark romantisch gefärbte Ausdeutung von Bach und Händel das große Publikum wieder hinzureißen verstand. Eine eindrucksvolle Aufführung erfuhr das »Deutsche Requiem« von Brahms durch den Danziger Lehrergesangverein (Dirigent: Dr. *Ludwig Kraus)* mit *Rose Walther* und Dr. *Paul Lorenzi* als Solisten. *Heinz Heß*

DARMSTADT: In den Sinfoniekonzerten des Landestheaterorchesters nahmen unter der überlegenen Anwaltschaft der großzügig impulsiven Musikernatur Generalmusikdirektors Böhm neben bewährten klassisch-romantischem Gut die Modernen (Reznicek, Toch, Schostakowitsch, Prokofieff, Rimskij-Korssakoff, Mussorgskij) diesmal breiteren Raum ein. Die von der Städtischen Akademie für Tonkunst unternommenen Konzerte ziehen wie gewohnt erstrangige Solisten (Hodapp, Hoehn, Frenkel, Feuermann) heran, teilweise mit dem Instrumentalverein (Leitung Wilhelm Schmitt) als Begleiter der Solokonzerte. In der Kammermusik verlegte das Drummquartett sich ausschließlich auf Beethoven, das Schnurrbuschquartett nahm sich lebender Darmstädter Komponisten (Mendelssohn, Petersen, Simon, Steinmar) an, die Chormusik charakterisierte der »Musikverein« mit einer Wiederholungsaufführung der inhaltsvollen, letztes Jahr hier uraufgeführten großen Messe von *Petersen,* während die Männergesangvereine jetzt besonders die Pflege des (oft polyphon gesetzten) Volksliedes sich angelegen sein lassen. Der 75jährige Geburtstag *Arnold Mendelssohns* veranlaßte mehrfache konzertmäßige Berücksichtigung des reifen, meisterhaften Schaffens dieses anerkannten Künstlers, darunter eine Aufführung seiner eindrucksvollen, unbegleiteten deutschen Messe durch den Ludwigshafener Beethovenchor.

*Hermann Kaiser*

DRESDEN: Viel lebensfrischer als ähnlich geartete »Lehrstücke« von Hindemith und Weill gibt sich ein »*Oratorium scholasticum*«, das von der Schülerschaft der Oberrealschule Dresden-N. aufgeführt wurde. Sein Text von Richard Fischer persifliert in wirklich witziger Weise die kleinen und großen Schwächen des Schulbetriebes, ohne den versöhnenden Gedanken an die schließlich doch unentbehrliche Kulturmission der Schule verschwinden zu lassen. *Willy Kehrer* hat dazu eine frische charakteristische Musik geschrieben, die vom linearen Stil bis zum Jazz mit großer Könnerschaft alle Formen neuzeitlichen Musizierens umfaßt. Das Werkchen

fand bei der Uraufführung lebhaften Beifall. Die Abende mit neuer Musik bei *Paul Aron* vermittelten erstmals die Bekanntschaft mit *Strawinskijs* pantomimischem Chorwerk »*Die Hochzeit*«. Da das Werk aber ohne tänzerische Ausdeutung nur konzertmäßig geboten wurde und außerdem der Pianist Aron als Dirigent doch nicht erfahren genug ist, um der primitiven Vitalität dieser Rhythmen und Klänge, die volle leichte Durchsichtigkeit und Beschwingtheit geben zu können, blieb der Eindruck einigermaßen matt, obwohl der Chor der Volkssingakademie mit Feuereifer bei der Sache war. Lediglich als virtuoses Vortragsstück interessierte in einem Sinfoniekonzert der Staatskapelle unter *Fritz Busch* der neuerdings vielgespielte »Bolero« von *Ravel*. An gleicher Stelle wurden auch die »Marosszeker Tänze« von *Zoltan Kodaly* sowie eine Ballettsuite von *Hans Gál* als unterhaltsame Effektmusik bewertet. Im Grunde haben sich die Programme der Staatsoperkonzerte in diesem Jahr von »Neuer Musik« abgewendet. Das Publikum hat sich nämlich völlig uninteressiert und ablehnend gegen die jüngste Richtung gezeigt. *Eugen Schmitz*

FRANKFURT a. M.: In der Kammermusik des *Museums* gab es einen Chok über die Interpretation von Beethovens a-moll-Quartett durch die Kolischs. Es ist dazu ein Wort zu sagen. Die Wiedergabe des Werkes ist ernstlich um eine neue und aktuelle Anschauung bemüht, gibt weit raschere Tempi als die üblichen — wobei man, wohlverstanden, nach originalen Metronomisierungen anderer Stücke von Beethoven auf die rascheren Tempi schließen darf —, Modifikationen der Metrik und Akzentuierung, die die thematische Konstruktion bloßlegen und dafür vom lediglich harmonischen Zwang der guten Taktteil-Akzente sich loslösen. Das widerstrebt jener fragwürdigen Innerlichkeit von Konzerthörern, die da, wo es um die reine Darstellung von Gebilden geht, eine trübe Erbauung durch vorgeblich religiöses Espressivo suchen. Sie freilich sind noch nicht so weit, die schwebende, leichte Helle zu begreifen, die etwa das lydische Dankgebet fand. Aber sie sollten nicht, weil sie den Intentionen der besten zeitgenössischen Kammermusik-Vereinigung noch nicht gewachsen sind, meinen, es fehle dieser Vereinigung an einem »Gefühl«, das im Licht von deren Erkenntnis sich nicht zu behaupten vermag. Es gab außerdem das letzte F-dur-Quartett von *Mozart* und den dritten *Bartok*, der mir immer noch gut gefällt, obwohl er harmloser konzipiert sein mag, als er auskomponiert ist. Das erste Bartok-Quartett, ein viel unfertigeres Stück, aber doch vielleicht eines mit kühneren Impulsen, boten die *Amars;* auch Brahmsens A-dur-Quartett unter zuverlässiger pianistischer Assistenz von *Rosbaud*. — Das letzte *Montagskonzert* war romantisch; *Marschners* Hans Heiling-Ouvertüre, die nun auch nicht mehr zu erwecken ist; das d-moll-Konzert von *Brahms*, von *Hoehn* sehr profiliert gespielt, zum Schluß *Schumanns* Es-dur-Sinfonie. *Theodor Wiesengrund-Adorno*

GENF: In den Programmen des »Orchesters der welschen Schweiz« halten sich dank der Initiative *Ansermets* noch immer ältere und neuere Werke ziemlich genau die Waage. Fand die Bearbeitung Schönbergs von Bachs Präludium und Fuge in Es-dur für großes Orchester einstimmige Ablehnung, so erzielte *Ravels* »Bolero« einen durchschlagenden Erfolg. Als großer Könner wies sich auch *Strawinskij* in einem Konzert aus, wo zwischen »Pulcinella« und dem »Kuß der Fee« das Capriccio von 1929 erklang. Damit kehrt der raffinierte Westeuropäer des »Apollon Musagète« zur asiatischen Besessenheit zurück, der wir das »Frühlingsopfer« verdanken. Strawinskij und Ansermet, heute noch immer sein bester Deuter, wurden stürmisch gefeiert. *Volkmar Andreae* dirigierte seine, vom Lütticher Fest her bekannte »Musik für Orchester« und *Honeggers* Cellokonzert mit *André Maréchal* als Solisten. In dieser Komposition verbinden sich die beiden wesentlichen Züge des Talentes Honeggers: die lyrisch-verträumte Atmosphäre der »Sommerpastorale« und der mit Klangenergien und treibenden Rhythmen geladene Dynamismus des »Pacific«. Neu in der Form und in der Behandlung des Soloinstrumentes bedeutet dieses, Elemente der Jazztechnik künstlerisch verwendende Werk eine wertvolle Bereicherung der Celloliteratur.
Stärkste Eindrücke unter den Solisten hinterließen *Alexander Kipnis*, der Fragmente aus Boris vollendet sang, und *Artur Schnabel*, der Beethoven und Schubert in unfehlbarer Reinheit spielte. Den beiden großen Deutschen folgte der französische Meisterpianist *Alfred Cortot* und die hervorragenden Cellisten *Casals* und *Maréchal*. Einen bunten deutschen Liederabend, aus dem Gesänge von Wolf und Schoeck hervorleuchteten, bot *Felicie Hüni-*

*Mihacsek* aus München; außer *Yehudi Menuhin* musizierten zwei verheißungsvolle junge Geiger: der Franzose *Jean Champeil* und der Italiener *Zino Francescatti*. *Willy Tappolet*

GRAZ: Im Rahmen der »*Ersten Grazer Festspiele*« brachte der Bläserchor der *Wiener Philharmoniker* selten gehörte Serenadenmusik von *Mozart* und *Beethoven* zu ideal schöner Wiedergabe und das städtische Orchester unter *Oswald Kabasta* Beethovens »Neunte«, wobei sämtliche großen Gesangvereine einen imponierenden Chor und Solisten der Wiener Staatsoper ein prächtiges Soloquartett stellten. — Im übrigen bilden nach wie vor die *Sinfoniekonzerte des städtischen Orchesters* den Mittelpunkt unseres Konzertlebens. Bis heute fanden in der neuen Saison vier solcher Konzerte statt, in deren Leitung sich *Oswald Kabasta*, *Karl Tuteni* und *Oscar C. Posa* teilten. An Neuheiten erschienen: Ouvertüre »Neues vom Tage« und »Konzertmusik für Solobratsche und Kammerorchester« von *Hindemith*, letztere eine Uraufführung, da der Komponist, der selbst die Bratsche virtuos meisterte, einen neuen Schluß komponiert hatte, der zum erstenmal im Konzertsaal erklang. Die »Hary Janos-Suite« von *Kodaly* konnte ebenfalls wegen ihres prunkhaften Aufbaues einen schönen Erfolg buchen. Die »Dritte« von *Mahler*, hier nur ein einziges Mal voi 25 Jahren unter Mahler selbst gespielt, fand eine glänzende und erfolgreiche Neubelebung. *Otto Hödel*

HALLE: Auf eine zehnjährige Konzerttätigkeit blickt die Philharmonische Gesellschaft zurück, die in schweren Zeiten der Kunst eine sichere Heimstätte bot und den Musikfreunden eine nähere Bekanntschaft mit unbekannten Werken vermittelte. Als Dirigent fungierte zuerst *Benno Plätz*, den nach einigen Jahren *Georg Göhler* ablöste. Als Gastdirigenten lernten wir kennen: *Nikisch*, *Abendroth*, *Walter*, *Furtwängler* und *Dobrowen*. Ein Festkonzert, die 127. musikalische Veranstaltung, gab dem Jubiläum die musikalische Weihe. Unsere verstärkte Theaterkapelle interpretierte unter *Göhler* Haydns hierorts noch unbekannte Londoner B-dur-Sinfonie und Tschaikowskijs »Fünfte« in höchst vortrefflicher Weise, und *Josef Pembaur* erregte Aufsehen mit Liszts A-dur-Konzert. *Martin Frey*

HANNOVER: Bei der Ausschau nach besonderen konzertlichen Ereignissen in der laufenden Saison treffen wir in den bisherigen drei unter der vollblütigen Leitung durch *Rudolf Krasselt* ins Leben getretenen *Abonnementskonzerten der Städtischen Opernhauskapelle* neben der vorzugsweisen Berücksichtigung des großen musikalischen Erbguts auf eigenwüchsiges Neues. Und zwar trat uns das entgegen in *Hermann Ungers* »*Konzert für Orchester*«, einem in bester Tradition mit der Neuromantik, speziell Reger verwachsenen, durch lebendiges sinfonisches Spiel und ausgewogen seelischen Lebens Eingänglichkeit wahrenden Tonwerke, und in *Arnold Schönbergs Kammersinfonie op. 9*, einem bei seinem vielfach widerspruchsvollem Inhalt in den lyrischen Momenten doch den Eindruck von Farbigkeit und innerer Spannung machenden Tonspiel. Eine weitere Neubekanntschaft vermittelte uns der *Lehrergesangverein* mit seinem Frauenchor und der *Musikakademie* in *Arthur Honeggers* »*König David*«, einem bei aller abstrusen Neutönerei durch eigene Reize und Farbwerte ausgezeichneten Chorstück, das in *Fritz Lehmann* im genauen Einvernehmen mit dem frisch zugreifenden Chor und einem schätzenswerten Kreis von Solisten einen trefflich eingefühlten Interpreten fand. Bei dem *Philharmonischen Chor* unter *Walter Höhn* feierte Cherubinis Requiem in c-moll eine musikalisch gehobene Auferstehung, und die *Singakademie* unter *Hans Stieber* hatte Haydns »Schöpfung« in trefflich zubereiteter Form darzubieten. Die *Musikgemeinde* fügte mit dem *Kölner Kammerorchester* unter *Abendroth* ein ganz besonderes künstlerisches Erlebnis aus der Rokokomusik unserer musikalischen Öffentlichkeit ein.
*Albert Hartmann*

MÜNCHEN: *Karl Straube*, der lange nicht mehr in München war, hatte für den erkrankten Edwin Fischer die Leitung der *Johannes-Passion* im Bach-Verein übernommen und machte durch seine klare und schlichte Art zu dirigieren, seine feurige und unsentimentale Ausdeutung diesen Abend zu einem festlichen Ereignis. Wahrhaft vorbildlich sind seine belebten und ohne wesentliche Schwankungen festgehaltenen Tempi, in denen auch die Choräle je nach der Stimmung fein charakterisiert vorüberziehen. Der von dem Chorleiter *Karl Marx* sorgfältig vorbereitete Chor des *Bach-Vereins* zeigte in dieser Aufführung — zum erstenmal in seiner neuen Gestalt — seine Befähigung für große und schwierige Aufgaben in vollem Maße. Unter den Solisten traten *Patzak*, der den

Evangelisten in strengem Stil und technisch mit überlegener Sicherheit deklamierte, und *Anne Marie Sottmann* mit ihrem leichten schwebenden Sopran und überaus kultivierter Phrasierung besonders hervor. Die Orchestersoli auf den alten Instrumenten wurden meisterhaft ausgeführt. Die lebensvolle und hinreißende Aufführung zeigte wieder einmal, daß die jugendlich dramatische Lebendigkeit der Johannes-Passion im allgemeinen noch immer — zu Unrecht! — gegen die epische Breite und Ausgeglichenheit der Matthäus-Passion zurückgesetzt wird. Kleinere Chöre sollten sich ihrer mehr annehmen. — Im übrigen brachte ein *Joseph Haas*-Abend mehrere Werke zur ersten Aufführung, die für das Gemeinschaftsmusizieren gedacht sind; *Heinrich Knote* erntete zu seinem 60. Geburtstag in einem Festkonzert wohlverdiente Ovationen und Lorbeerkränze; auch *Christian Döbereiner*, der Wiedererwecker des Gambenspiels, wurde anläßlich eines Konzerts zur Feier seines 25jährigen öffentlichen Wirkens lebhaft gefeiert; aus den zahlreichen sonstigen Solistenkonzerten ist ein Klavierabend von *Rachmaninoff* bemerkenswert, der mit wundervoller Klangkultur eigene und Schumannsche Werke spielte.

*Oscar von Pander*

PARIS: Als bedeutendste Erscheinung des Konzertlebens der letzten Wochen muß der Kompositionsabend von *Prokofieff* gewertet werden. Der gute Eindruck seiner Musik wurde durch das zweite Konzert in G-dur, op. 16, für Klavier und Orchester festgelegt. Der Komponist zeigte sich hier als Schöpfer wertvoller logischer und konzentrierter Tongebilde. Eine weniger glückliche Hand bewies er mit der Ouvertüre op. 42 (Uraufführung) und der 4. Sinfonie (Uraufführung). Letztere soll gezwungen einfach gehalten sein und vermag nicht näher zu interessieren. Auch die Ouvertüre kann nicht gänzlich befriedigen. Das Werk, auf konstruktiver Harmonik beruhend, pflegt die typische neutrale Thematik der »altklassischen« Periode einer neuen Musik, hinter der man die eigentliche Musikerpersönlichkeit Prokofieffs vergeblich zu entdecken versucht.

An bedeutenden Konzerten der letzten Zeit sind zu nennen die Aufführungen der Bachgesellschaft unter der Leitung ihres Gründers Gustav Bret. Zur Vorführung gelangten die h-moll-Messe, das Weihnachtsoratorium und verschiedene Kantaten. Der Pianist *Uninsky* gab einen Klavierabend, bei dem der Virtuose siegte und das Erlebnis unterlag. Vergeblich erwartet wurde Edwin Fischer, der wegen Krankheit in letzter Stunde absagen mußte. Das Wiener Streichquartett spielte u. a. ein nicht eben belangvolles aber sauber bearbeitetes Quartett von Anton Webern. *Wanda Landowska* erwies sich durch die stilsichere und schwungvolle Formung der von ihr interpretierten Werke als eine weit von der allgemeinen Norm abweichende Künstlererscheinung, die den begeisterten Beifall ihres großen Hörerkreises durchaus verdiente.

*Otto L. Fugmann*

ROM: Im zweiten Orchesterkonzert des Augusteo hat Kapellmeister Sergio Failoni einen ungewöhnlichen Gastdirigentenerfolg errungen, der aber auch wieder den konservativen Geschmack des römischen Publikums bestätigt. Er brachte Beethovens Fünfte, Strauß' Till Eulenspiegel, Mendelssohns Sommernachtstraum-Ouvertüre und vier sinfonische Jugendgedichte von Ildebrando Pizzetti, die nur einmal 1919 aufgeführt als Novität wirkten. Das Publikum unterstrich nachdrücklich seine Zustimmung zu diesem Programm abseits der modernen Musik. *M. Claar*

STUTTGART: Einen Blick auf zeitgenössisches Schaffen konnte man in dem Sonaten-Abend von *Stefan Frenkel* (Violine) und *Paul Aron* (Klavier) werfen. An den Spielern lag es nicht, daß die Zuhörer unmöglich warm werden konnten, die Musik war schuldig, die, ob sie nun blendete, kunstvolle Mache aufwies oder durch schmucklosen Aufbau auffiel, wohl starkes Interesse erregte, aber doch kühl ließ. Am wenigsten gilt das noch von *Philipp Jarnach* (op. 13) und *Hermann Reutter* (op. 20), in stärkerem Grade von *Karol Rathaus* (op. 14) und von *Ravels* frostig-eleganter Violinsonate. Im ganzen zeigte sich aber doch ein Fortschritt, und dieser besteht darin, daß die Form wieder zu Ehren gekommen ist. Vor wenigen Jahren hieß es noch, »Die Sonate ist tot«, heute flößt man ihr wieder Leben ein, und der Versuch kann gelingen. *Felix Petyrek* trug am Klavier mehrere seiner knappen, harmonisch eigentümlich gefärbten Tondichtungen vor und fand ebenso wie für diese auch Beifall für sein *Klaviersextett mit Klarinette*. Zusammen mit *Walter Rehberg* trat *Petyrek* als Bachspieler auf. Es kam die »Kunst der Fuge« von Bach in einer von *Erich Schwebsch* besorgten Übertragung für zwei Klaviere zur

Ausführung, wobei man entgegen aller Erwartung, denn man ist doch schon an die orchestrale Wiedergabe dieses Werkes gewöhnt, einen ungemein starken, ja tiefgehenden Eindruck von der kontrapunktischen Wunderschöpfung empfing. *Hans Pfitzners* Erscheinen im Konzertsaal wurde freudig von den Verehrern des Meisters begrüßt, die Chorfantasie »Das dunkle Reich« auch hier als wertvolle Gabe dankbar angenommen. Im 3. Sinfoniekonzert (Dirigent C. Leonhardt) füllten *Carl Bleyles* »Gnomentanz« und »Reineke Fuchs«-Ouvertüre, als frischklingende und humordurchtränkte Orchesterstücke einen wesentlichen Teil des Programms aus, wogegen desselben Tonsetzers »Legende« durch Mangel an Fantasie und kraftlose Haltung sehr zu ihren Ungunsten sich abhob.

*A. Eisenmann*

WIEN: Der Ouvertüre zu *Hindemiths* Oper »Neues vom Tage« verschaffte *Kabasta*, eine resolute, handfeste, ein bißchen derbe Dirigentenbegabung, Eingang in die Sinfoniekonzerte der Gesellschaft der Musikfreunde. Das Neue, das die Ouvertüre bringt, ist das Neue eines Normaltags, der sich durch kein unerwartetes oder sonstwie sensationelles Ereignis von den übrigen Tagen und ihrem Quantum an Neuigkeit unterscheidet. Hindemith macht wie immer sprühende, geistreiche Musik, deren Bewegungsprinzip sich auch insofern auswirkt, als sie uns, kaum daß sie ins Gesichtsfeld gelangt, schon entschwindet. — Ein sinfonisches Ständchen für großes Orchester, das *Maurice Ravel* durch Umarbeitung eines älteren Klavierstückes gewonnen hat — »*Alborada del Gracioso*« aus »Miroirs« — zeigt den französischen Meister noch in starker Abhängigkeit von der impressionistischen Richtung, und seine individuellen Vorzüge, sein markantes Profil, seine Eleganz im Klanglichen, seine Prägnanz im Rhythmischen blitzen immer nur für Augenblicke durch. — In einem Orchesterkonzert, das *Knappertsbuschs* magische Stabführung in Bann hielt, gab es eine Novität von *Ottorino Respighi*, die Altes taktvoll erneuerte: Tänze und Arien der Lutinisten aus dem 16. und 17. Jahrhundert, vom feinfühligen italienischen Komponisten für modernes Orchester transkribiert. Man hörte Beschauliches, Versonnenes, das den musikalischen Reichtum der alten Komponistenpraxis ebenso lobt wie die feine Instrumentationstechnik des zeitgenössischen Meisters. — Als Ereignis von



besonderer lokaler Bedeutung ist ferner die Tatsache zu verzeichnen, daß *Richard Strauß* nunmehr auch die Leitung eines Teiles der philharmonischen Abonnementkonzerte übernommen hat. Für das erste Konzert hatte er ein ostentativ klassisches Programm gewählt: die C-dur-Sinfonie von Mozart, die Pastorale und die Oberon-Ouvertüre. Strauß' Interpretationen, die so streng sachlich und objektiv musikalisch, so künstlerisch transparent und wahrhaft klassisch sind, bedeuten eine Quelle reinster Freude für alle, denen die Musik in ihrer tonkünstlerischen Absolutheit, in ihrer Nacktheit sozusagen, vor den Sinnen steht. Die große Mehrzahl der Zuhörer hört aber nicht so absolut und objektiv, sie erwartet zumeist mit Entschiedenheit eine geistige Drapierung, Kostümierung oder Inszenierung des Kunstwerks; kein Wunder, wenn sie sich da von der Straußschen Art, deren Wärme und Leidenschaftlichkeit aus einer rein metierhaften Einstellung erfließen, mitunter beinahe frostig angeweht fühlen. *Heinrich Kralik*

WIESBADEN: Im Programm der traditionellen Zykluskonzerte brachte *Carl Schuricht* erstmals vollständig die »*Drei Nocturnes*« von *Debussy*, *Ravels* blendend rhythmisierten, trotz der fast endlosen Aneinanderreihung des gleichen kurzen Themas bis zum Schluß fesselnden »Bolero« und eine »Dichtung für Violine und Orchester« von *A. Chausson*, die ziemlich eindruckslos blieb, obwohl sie *Huberman* anvertraut war. *Regers* »Variationen und Fuge über ein Thema von Beethoven« bezeugten aufs Neue das hohe Niveau eines Klangkörpers, der durch jahrelange Arbeit des Dirigenten Profil erhalten hat. Leider sind für diese Saison nur zwei Chorwerke vorgesehen, da Schuricht eine Reihe von Gastaufträgen im In- und Auslande erledigen muß: *Bruckners* »f-moll-Messe« gestaltete er zu einem Erlebnis, das auch durch unzureichende Solokräfte nicht wesentlich beeinflußt werden konnte. Als Interpret seiner Ballett-Allegorie »Kuß der Fee«, der »Feuervogel-Suite« und der »8 kleinen Stücke« erschien *Strawinskij*, namentlich die letzteren erweckten beim Publikum helles Entzücken. — *Willy Steffen* dirigierte nach *Paul Graeners*

graziöser »Commedietta«, *J. von Wertheims* »Sinfonische Variationen über ein eigenes Thema und Fuge«. Das sympathische melodiös-gehaltvolle Werk läßt den frühen Heimgang des Komponisten beklagen.

*Emil Höchster*

WUPPERTAL: *Hoesslin* leitete die offiziellen Konzertveranstaltungen mit einer Uraufführung ein. Der rasch bekannt gewordene *Wolfgang Fortner* sucht in seiner »Suite für Orchester nach Musik des Jan Pieters Sweelinck« nach einem neuen Orchesterklang. Eine Reihe von Orgel- und Cembalostücken Sweelincks wird melodisch, harmonisch und rhythmisch bereichert. Fortner ist dabei mit großem Geschick vorgegangen, so daß unter den zahlreichen kurzen Sätzen namentlich die in lebhaftem Tempo gehaltenen ihrer Wirkung sicher sind. In dem kleinen Orchester sind Geigen und hohe Holzbläser durch Saxophone und Trompeten ersetzt. Die einzelnen Instrumente werden in linearem Stil klar und durchsichtig geführt. Ob freilich diese Besetzung Schule machen wird, erscheint fraglich. Der quäkende Ton der Saxophone und der pathetisch aufreizende der Trompeten eignet sich kaum für längere solistische Betätigung oder doch nur da, wo er sich dem Komponisten aus dem inneren Gehalt eines eigenen Werkes als notwendiges Ausdrucksmittel ergibt. Der äußerst regsame Leiter des Barmer Bachvereins *Gottfried Grote* setzt sich sehr für *Kaminski* ein. Eine Motette für sechsstimmigen Chor und Altsolo und ein Triptychon für Alt und Orgel sind neue wertvolle Gaben einer mystisch-tiefen, bald grüblerisch abstrakten, bald ins helle Licht der Sinne strebenden Kunst. *Robert Heger* ist bei uns noch nicht vergessen. Er brachte uns vor Jahren seine erste Sinfonie (d-moll) und nun die zweite (c-moll). Auch dies neue Werk bekundet die ernste, lautere Gesinnung seines Schöpfers, eines durch Bruckner, Mahler und Strauß angeregten Musikers romantischer Richtung. Ist die Sinfonie auch nicht gerade von zwingender Substanz, so entspringt sie doch einer gemüt- und phantasievollen Natur, die mit sicherem Geschmack Spannungen, Entladungen und Ruhepunkte zu verteilen weiß. Den persönlichsten Eindruck hinterläßt der von feierlichem Pathos getragene Eingangssatz. Eine *Siegfried Wagner-Feier* der »Akademiker« mit *Nanny Larsén-Todsen* gab eine Umschau über den Bayreuther Kreis: Liszt, Humperdinck, Bruckner, Richard und Siegfried Wagner. Fritz Mechlenburgs Interpretation war warm und edel im Klang, groß und packend in der Auffassung.

*Walter Seybold*

ZÜRICH: Bemühungen um die tschechische Musik, wie sie dem Zürcher Opernspielplan ihr besonderes Gepräge gaben, machten sich auch im Konzertsaal in einer Aufführung von *Dvoraks* brahmsischer zweiter Sinfonie sowie in der hiesigen Erstaufführung von dessen »Stabat mater« (durch den Oratorienchor) geltend. Die Sinfoniekonzerte hielten sich im üblichen Rahmen. Anzumerken sind aber etwa die Uraufführung von *Adolf Buschs* »Concerto grosso«, keiner sehr persönlichen und gehaltreichen, aber einer sehr gekonnten und — gegenüber früheren Versuchen — wesentlich aufgelockerte Schreibweise zeigenden Komposition, ferner die Einbeziehung der hervorragenden Pariser »Société des instruments anciens« (die hochinteressante Werke von Lorenziti und Clément spielte) in die Abonnementskonzerte. — Von Kammermusikabenden sind neben einem Extrakonzert des Tonhallestreichquartetts, das Bartók (Nr. 4), Beck, Toch und Hindemith huldigte, derjenige des *Pro Arte-Quartetts* zu nennen, das sich für Bartók (Nr. 3), Schoeck (C-dur) und Honegger mustergültig einsetzte. Das *Busch-Quartett* hält sich gewohnterweise an die Klassik: es spielt im Lauf des Winters an sechs Abenden sämtliche Beethoven-Quartette. — *Schaichet* begann seine Kammerorchester-Konzerte mit einem modernen Abend, der von *Kaminskis* fis-moll-Fuge zu *Kreneks* »Lacrymosa«, *Fortners* »Fragment Maria« und *Kodalys* »Sommerabend« führte. Unter den Chorkonzerten interessierten eine Aufführung des *Verdischen* »Requiems« (durch die »Harmonie«) mit einem Soloquartett der Mailänder Scala sowie der in vorbildlicher Stilreinheit durchgeführte Bach-Kantaten-Abend des Reinhart-Chores. Zu Saisonbeginn gab es unter Hermann Spelti im Frauenmünster eine interessante Aufführung von Turm- und andern Bläsermusiken des 17. Jahrhunderts, die *Ernst Isler* mit Orgelwerken des gleichen Zeitabschnittes umrahmte. In den Solistenkonzerten waren schon Namen von höchstem Rang wie Casals, Schnabel, Lamond, Serkin, Elisabeth Schumann, Felicie Hüni-Mihacsek u. a. vertreten.

*Willi Schuh*

# K R I T I K

## BÜCHER

HANS MERSMANN: *Die Kammermusik.* II. bis IV. Band. *Im Führer durch den Konzertsaal,* begonnen von Hermann Kretzschmar. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1930.

Der II. Band bringt auf 187 Seiten in chronologischer Sichtung das gesamte kammermusikalische Schaffen Beethovens. Die Opuszahlen zwar werden nur eingeschätzt als das, was sie sind: Etiquetten zweifelhafter Orientierung. Prof. Mersmann hebt vielmehr sorgsam wie ein Ausgrabungsleiter jede kleinste Schichtung ab, um die naturgewachsene Reihenfolge im Schaffen Beethovens festzuhalten. Das Entwicklungsgeschichtliche, dem übrigens kein übermäßig großes Gewicht beigemessen wird, geht wie ein roter Faden durch die Vielheit dieser Formen. Hauptsache bleibt das, was an Stelle der Analyse tritt: Einfühlung in den Pulsschlag jedes Kunstwerkes. Also nicht Anatomie an Hand des musikalischen Herbariums: der Partitur; sondern Erspürtes im Augenblick klingenden Lebens, aber später am Schreibtisch gesichtet. Auch die Darstellung ist Mersmann ausnehmend gelungen: Das Wesentliche ist schlicht, deutlich und ohne professorale Absonderlichkeiten gesagt, manche Wortprägungen glücklich (freilich wendet er gern »subjektiv« und »objektiv« in nicht immer eindeutiger Klarheit an).

Band III. bringt die deutsche Romantik, aber auch die zwischen Beethoven und der Romantik stehenden Cherubini, E. T. A. Hoffmann und Prinz Louis Ferdinand. Sehr schön sind die Seiten über Schubert und die drei Generationen der Romantik (Spohr, Weber, Mendelssohn — Schumann — Brahms.) Ein weiterer Abschnitt beleuchtet die Epigonen der Romantik in vornehmer, musikhistorischer Gerechtigkeit: Marschner, Moscheles, Reissiger, Hiller, Lachner, Raff, Volkmann und Götz. Hochwillkommen dürfte auch sein, was er über die Spätromantiker zu sagen hat, über Bruckner, Wolf, Strauß und Pfitzner. Reger findet vom Blickpunkt der gegenwärtigen Entwicklungslinie aus eine dauerhafte Einordnung in den Entwicklungsprozeß. Etwas bunter geht es schon zu auf den sechs Seiten, die 19 recht verschiedene Musikerköpfe unter einen Hut bringen wollen: Ausläufer der Romantik, in mehreren Generationen, von Radecke und Reinecke bis Kaun und Haas.

Der IV. Band holt die nichtdeutsche Kammermusik des XIX. Jahrhunderts nach und geht bis in die jüngste Gegenwart weiter. Das russische Kapitel geht von Rubinstein aus und bringt auch weniger Bekanntes von Tanejeff und Medtner. In den Abschnitt Skandinavien sind auch die Finnen einbezogen. Die tschechische Kammermusik führt von Smetana bis Janacek. Es folgen Ungarn, Italien, Schweiz und Frankreich. England schließt mit Holbrooke den Reigen. — Die Kammermusik des XX. Jahrhunderts wird bis in ihre jüngsten Erscheinungen gewürdigt, ein dankenswertes, aber etwas wagehalsiges Beginnen! Auf 93 Seiten Europa und Amerika einzufangen, samt all ihrer Problematik! Kanonische Gültigkeit kann da nun gar nicht erreicht werden, zumal nicht einmal die Materialbeschaffung vollständig sein konnte, geschweige denn ein Erleben des vom jeweiligen Künstler gewollten Klangbildes. Alle drei Bände bringen sorgsam ausgeschälte Motivbeispiele. *Fr. Baser*

FRITZ VOLBACH: *Handbuch der Musikwissenschaften.* Verlag: Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung, Münster.

Der vorliegende zweite Band des Werkes, der die Gebiete Ästhetik, Akustik und Tonphysiologie sowie Tonpsychologie umfaßt, gibt Anlaß zu einer Würdigung des Werkes. Es unterliegt keinem Zweifel, daß die Bereitstellung eines Hilfswerks für den Unterricht, als das es vornehmlich gedacht ist, seit der Umbildung der Lehrpläne für den Musikunterricht, die den Lehrer häufig vor eine fachlich und pädagogisch schwer zu meisternde Situation stellten, einem gegebenen Bedürfnisse nachkam. Volbach ist der Schwierigkeiten, die sich aus der Notwendigkeit gedrängtester Knappheit in Darstellung und Aufbau gegenüber möglichster Vollständigkeit ergaben, im allgemeinen Herr geworden. So ist ein Werk entstanden, das wirklich dem gedachten Zwecke dient und darüber hinaus sich als Nachschlageband auch für den Musikstudierenden bewähren dürfte. Ausführliche Literaturnachweise und Abbildungen, die sehr glücklich die erforderlichen »Querverbindungen« besonders zur bildenden Kunst herstellen helfen (besser als die gutgemeinten, aber teilweise doch etwas sonderbar ausgefallenen vergleichenden Zeittafeln), erhöhen noch den Gebrauchswert der beiden Bände.

Wenn nunmehr bei grundsätzlich bejahender Einstellung Einzelheiten, deren Zahl sich vermehren ließe, beanstandet werden, so geschieht das in der Hoffnung auf spätere Auflagen, sowie in der Erkenntnis, daß bei einem solchen Unternehmen Unstimmigkeiten beinahe unausbleiblich sind. — Die grundlegende Bedeutung eines Johannes Wolf für Neumenkunde und musikalische Liturgik scheint uns nicht genügend gewürdigt; die Form sowohl als auch der Sinn der Konfrontation Bach und Händel ergibt die Möglichkeit schiefer Einstellung, besonders bezüglich der allzu scharf vollzogenen und in den zeitgenössischen Anschauungen kaum Bestätigung findenden begrifflich überscharfen Trennung von Oper und Oratorium; des Verfassers ablehnende Haltung zum Cembalo durfte in einem »Handbuch« nicht mit solcher Ausschließlichkeit zur Geltung kommen; in demselben Abschnitt »Tasteninstrumente« vermissen wir das notwendige Eingehen auf die bedeutsamen radioelektrischen Instrumente. Die Bedeutung von E. T. A. Hoffmann als Musiker kommt entfernt nicht genügend zum Ausdruck. Eine Anzahl biographischer Fehlangaben (so ist Pfitzner nicht in Frankfurt a. M. geboren, sondern in Moskau) wird sich mechanisch berichtigen lassen. Die vorstehenden Ausstellungen sollen in keiner Weise den Eindruck entkräften, daß es sich um eine sehr wertvolle Veröffentlichung handelt. *Hans Kuznitzky*

JOHN MURRAY GIBBON: *Melody and the Lyric, from Chaucer to the Cavaliers.* Verlag: I. M. Dent & Sons Ltd., London.

Das mit 200 Notenbeispielen reich ausgestattete Buch Gibbons ist wohl die erste tiefschürfende Arbeit, die uns einen weiten Überblick über die Anfänge des englischen Liedes geben. Kaum die Hälfte altenglischer Komponisten ist ihren eigenen Landsleuten auch nur dem Namen nach bekannt und von ihren Werken überhaupt nur ein Bruchteil. Und diese wenigen selbst sind nur Repräsentanten einer größeren Zahl Autoren, deren Namen nur der kennt, der sich mit dieser Zeit eingehend beschäftigt. Aber ihre große Zahl ist Beweis dieses reichen Musiklebens jener Zeit. — Gibbon beginnt mit der Zeit Chaucers, des ersten großen Dichters und Lyrikers altenglischer Zeit, gleitet dann in spannender, nie ermüdender Form weiter bis Milton und Herrick. Der ungeheure literarische Stoff wird von Gibbon spielend bewältigt, und die sorgfältig ausgewählten Lieder und Melodien geben uns einen wundervollen Einblick in das altenglische Musikleben.

Ein äußerst wertvolles Buch für alle, die sich wissenschaftlich mit altenglischer Musikgeschichte beschäftigen, und eine Fundgrube für die, die Freude an altenglischer Literatur haben. *J. B. Collins*

HERMAN REICHENBACH: *Formenlehre der Musik.* I. Buch: Die singende Form. 1. Teil: Theoretische und historische Grundlagen. Verlag: G. Kallmeyer, Wolfenbüttel 1929.

Hier wird versucht, die Lehre von den musikalischen Formen in ganz neuer und eigenartiger Weise zu ergründen, indem etwa ausgegangen wird von den Ideen Busonis und Kurths von der »Form« als einer stets fließenden, lebendig wirkenden und darum um so schwerer faßbaren Kraft, die sich immer neu gestaltet und deshalb nie in ein Schema gepreßt werden kann und darf. Die tiefgründigen Ausführungen von der »Gestalttheorie« laufen darauf hinaus, daß Form und Inhalt, Gesetz und Phantasie erst immer eins werden müssen, um ein wirklich »organisches« künstlerisches Gebilde zu ergeben. Des weiteren wird vertreten eine grundlegende Scheidung zwischen dem »singenden« Menschen als der aktiven Kunstäußerung (Urform der Vokalmusik) und zwischen der »tönenden« Welt als der passiven Einstellung (Urform der Instrumentalmusik), welche beiden Prinzipien — trotz nachfolgender unübersehbarer Übergangserscheinungen — ursprünglich doch ganz verschieden formbildend wirken und gerade durch ihre gegensätzliche Spannung der Musik immer wieder neues Leben einzuhauchen vermögen. Nach solchen Gesichtspunkten ergibt sich auch die Gesamteinteilung des Buches, von welchem zunächst nur der erste Teil des ersten Buches (Die singende Form) vorliegt. Und zwar glaubt der Verfasser diese aktiv-formbildenden Kräfte in der mittelalterlichen Lehre von den Kirchentonarten unverhüllter nachweisen zu können, als dies bei den späteren Mischformen möglich ist, und so sieht er in den primitiven Skalenunterschieden und in der zunehmenden Ausgestaltung der Reperkussion und der Randfloskeln typische Formelemente, die hier eingehend untersucht werden. Nach so gut fundierten Prinzipien darf man auf die Gestaltung der weiteren Teile gespannt sein, welche sich mehr mit den Auswirkungsmöglichkeiten dieser formbildenden Kräfte

im großen Kunstwerk zu befassen haben werden. *F. Müller-Rehrmann*

RUDOLF STEGLICH: *Die elementare Dynamik des musikalischen Rhythmus oder: Der musikalische Rhythmus als elementarer Kraftverlauf.* Verlag: C. Merseburger, Leipzig.

Der Versuch, durch Gegenüberstellung der gleichförmig belasteten »Blockrhythmik« und der unstetig gegliederten »Akzentrhythmik« die tiefliegenden Probleme der elementaren Dynamik im knappen Rahmen von 40 Seiten erschöpfend darzustellen, mußte von Anfang an höchst anzweifelbar erscheinen. Auch die im gleichen Sinne angeschlossenen kurzen Werkanalysen ändern nur wenig an dieser Sachlage, die den Autor schließlich selbst zur Rückverweisung an das individuelle musikalische Vorstellungsvermögen nötigt und damit die vorangegangenen theoretischen Erörterungen zum größten Teil wieder illusorisch macht. *Willi Reich*

FRIEDRICH STRUWE: *Erziehung durch Rhythmus in Musik und Leben.* Bärenreiterverlag, Kassel.

Der Verfasser unternimmt den Versuch, zu einer Definition des Begriffs »Rhythmus« zu kommen, um aus der Erkenntnis des Wesens rhythmischen Seins und rhythmischen Lebens bildende Kraft des Rhythmus für erzieherische Aufgaben nachzuweisen, sie zur Grundlage einer neuen Erziehung zu machen. Eine Theorie des Rhythmus müßte aber viel mehr in die Tiefe dringen. Der theoretische Teil des Buches ist reich an Zitaten, reich an Hinweisen auf Literatur. In den Schriften, die Struwe anführt, sind Fragen nach dem Wesentlichen zumeist gründlicher behandelt als in dem neuen Buch. Man kann Struwes Arbeit aber auch nicht als Zusammenstellung früher Untersuchungsergebnisse auffassen, denn es sucht ja neue Erkenntnisse.

Auf dem Forschungswege wird manches übersehen, was man behandelt sehen möchte; bei manchen Erscheinungen wird der beobachtende Blick zu rasch von den Dingen abgewendet. Man kann sich darum nicht immer von der Gültigkeit der Abstraktionen überzeugen. Das gilt besonders von dem Kapitel »Musikalischer Rhythmus.« Der Verfasser stellt hier z. B. drei Kategorien musikalischer Rhythmen auf. Er stellt sie nebeneinander, ohne darzutun, wie in musikalischen Kunstwerken das Rhythmische in der verschiedensten Form Geltung hat. Gerade in der Verschmelzung der Kategorien — wenn man schon an sie glauben will — liegt das Geheimnisvolle, das Ausdruckschaffende der rhythmischen Strömung. Auf die Grenzgebiete ist Struwe nicht eingegangen. Das von ihm als Beispiel angeführte Werk: »Die Kunst der Fuge« von Bach hätte bei eingehender Betrachtung ergeben, daß man es hier nicht mit einer »Kategorie« zu tun hat. Auf die Beziehungen zwischen Rhythmus und Intervallspannung, zwischen Rhythmus und Akzent — melodischer, harmonischer Art — auf agogische Abläufe wird nicht eingegangen. Diese Lücken empfindet man, wenn Struwe »Ergebnisse« zusammenstellt.

Mit mehr Befriedigung liest man die Synthesen, die Erziehungsgedanken dienen. Nutzen wird der Leser, der sich bereits mit erzieherischen Problemen beschäftigt hat, daraus ziehen. Der Laie, der Lehr- oder Lernanfänger kaum. Die von Struwe aufgestellten Ziele wird man anerkennen, ihrer Rechtfertigung als Bildungsideen glauben. Nun kommt es auf die Wege an. Struwe gibt die Schwierigkeit der Pfadfindung zu, er hält die bisher gegangenen Wege nicht für zielsicher. Auf die analytischen und synthetischen Darlegungen hätte nun die praktische Wegweisung zu folgen. Es ist vielleicht der Sinn des Buches, die Methodiker zur Mitarbeit an den von Struwe als richtig erkannten Ideen aufzufordern. *Rudolf Bilke*

CHARLES SANFORD TERRY: *John Christian Bach.* Verlag: Oxford University Press, London.

Nachdem im Januar 1930 an dieser Stelle über Terrys S. Bach-Buch berichtet wurde, drängt sich bei einer Würdigung seiner Arbeit über den Londoner Bach sogleich der Wunsch auf, auch dieses Werk möchte bald einem weiteren deutschen Leserkreis in einer würdigen Übersetzung zugänglich werden. Es ist sicher noch nicht das endgültige, in allem abschließende Buch über den namentlich auf dem Umwege über die Mozartforschung in den letzten Jahren wieder bekannter gewordenen Sohn Bachs, aber es ist für jede weitere Beschäftigung mit dem Meister die erste zuverlässige Grundlage. Das Hauptgewicht liegt wiederum im Biographischen. Der Verfasser geht allen Spuren im Lebensweg des Künstlers mit eifrigem Quellenstudium nach. So rundet sich auf gesichertem Boden einer Methode, die auch hier mit Anekdoten aufräumen und viele dunkle Punkte erhellen mußte, dieses merkwürdige Musikerleben zu einem Gesamtbild voller Anschaulichkeit mit

jenen charakteristischen Zügen, die sich eben daraus ergeben, daß J. Chr. Bach im Gegensatz zu seinen Brüdern innerlich und äußerlich Kosmopolit war. Um nur eins hervorzuheben, was Terry als Biograph geleistet hat, so sei auf seine Darstellung der Mailänder Jahre hingewiesen, zu deren Kenntnis er die mit einer Ausnahme bisher unveröffentlichten Briefe an den Padre Martini und reichliche Proben aus unbekannten Werken Bachs im Besitz des Britischen Museums vorlegen kann. Ein Kapitel über J. Chr. Bachs Instrumentalwerke ist mehr skizzenhaft gehalten. Auf diesem Gebiet ist ja neuerdings auf deutscher Seite (Schökel, Tutenberg) fleißig gearbeitet worden, so daß man hier in Terrys Buch nur scheinbar eine Lücke empfindet. Reichlich entschädigt dafür einerseits die Ikonographie, ein erster Versuch für diesen Meister, und dann der thematische Katalog der Vokal- und Instrumentalwerke, der fast die Hälfte des Buches einnimmt und für alle künftigen Arbeiten über J. Chr. Bach den Ausgangspunkt bilden wird. Mußte sich Schökel bei einem gleichen Versuch auf deutsche und schweizerische Bibliotheken beschränken, so konnte Terry seinem Unternehmen ein gutes halbes Hundert europäischer Bibliotheken nutzbar machen. Wer solche Arbeit zu würdigen weiß, wird dem Verfasser für diesen thematischen Katalog besonders dankbar sein. *Willi Kahl*

ETTORE DESDERI: *La Musica Contemporanea.* Caratteri — Tendenze — Orientamento. Fratelli Bocca Editori, Turin 1930.
Dieses Buch sollte ins Deutsche übersetzt werden. Unter den zahlreichen Schriften über zeitgenössische Musik ist es vielleicht die einzige, die nicht plädiert, sondern aussagt. Desderi langweilt den Leser nicht mit technischen, ästhetischen, philosophischen, historischen und sozialen Theorien oder Belehrungen; er hält sich auch von allem fantastischen, geistreichelnden Geschwafel fern. Wenn er systematisiert, katalogisiert, beschreibt, kennzeichnet und erläutert, so geschieht dies alles ohne Pedanterie und Schwerfälligkeit. Das Werk ist wohl ein Kompendium, aber man liest es wie eine leicht hingeworfene Skizze. Nur ein Südländer konnte schon durch die Form der Darstellung jede Art von zeitgenössischer Musik so klar und zutreffend charakterisieren. Es kommt noch hinzu, daß Desderi (wie jeder Südeuropäer) instinktiv alle rein intellektualistischen Neuerungen ablehnt, die eine unmusikalische Musik zur Folge haben müssen. Neue Melodien, neue Harmonien, neue Rhythmen, — schön. Aber eine »sachliche« Musik, die nicht gefühlsmäßig, sondern nur technisch, handwerksmäßig interessiert? Und das billige, sinnlose Nebeneinander von unmelodischen Stimmen, die sich ohne jede harmonische Rücksicht aufeinander entwickeln? Desderi äußert sich hierüber sehr zurückhaltend; obwohl es ihm nötig erscheint, »reagire contro le confusioni tendenziose.« Er erkennt nicht nur das Gekonnte, sondern ebenso das ehrlich Gewollte an. Immerhin wehrt sich sein gesundes musikalisches Empfinden gegen die verlogene Propaganda, die aus frigider, impotenter Musik etwas ungemein Interessantes, Geistreiches machen möchte. Jeder Leser, der Laie wie der Fachmann, kann aus diesem guten und klugen Buche lernen. Es will nur orientieren; niemandem zu Liebe, niemandem zu Leide. Trotzdem ist es ein Bekenntnisbuch, das die zeitgenössische Musik nicht allein artistisch, sondern zugleich auch ethisch wertet.
*Richard H. Stein*

## MUSIKALIEN

OTAKAR SEVCIK: *Eingehende Studien und taktweise Analyse zu J. Brahms, Konzert D-dur;* desgleichen zu *Tschaikowkij, Konzert* op. 35. Verlag: Ol. Pazdirek, Brünn.
Der berühmte, nach seiner Rückkehr aus Amerika wieder in Pisek lebende böhmische Violinpädagoge gibt die beiden auf dem Repertoire jedes Geigenvirtuosen stehenden Konzerte von Brahms und Tschaikowskij in einer neuen, genau bezeichneten Ausgabe mit Klavierbegleitung nicht bloß heraus, sondern fügt noch, wie er es schon bei Wieniawskis zweitem Konzert getan hat, eingehende Studien dazu hinzu, die eine taktweise Analyse bedeuten. Bei Brahms umfassen diese Studien 87 ziemlich eng bedruckte Seiten, bei Tschaikowskij 68. Für manche Übungen sind noch die verschiedenartigsten Strichweisen angegeben. Man kommt, wenn man dieses Studienwerk ansieht, gar nicht aus dem Staunen heraus, wie technisch nutzbar Sevcik jeden Takt dieser Konzerte gemacht hat. Wer auch nur eins von diesen beiden Werken wirklich genau studiert hat, der muß ein vollkommener Virtuose geworden sein, der keine Schwierigkeiten mehr kennt. Das Gute haben diese Studien auch, daß sie immer noch von dem

Geiste Brahmsens und Tschaikowskijs befruchtet, nicht bloß reine Fingerübungen sind. Sehr wertvolle Anregungen und Ratschläge sind in den Anmerkungen niedergelegt. Ganz besonders gewinnbringend sind beide Werke für die Doppelgrifftechnik. Aber bei aller Anerkennung des Geleisteten und des eminent wichtigen pädagogischen Wertes dieser Studien kann ich den Zweifel doch nicht unterdrücken, ob die so große Ausdehnung dieser Studien wirklich eine Notwendigkeit gewesen ist. Wird sie dem Übenden, wenn er schließlich an die Konzerte selbst geht, nicht die Freude an diesen etwas verdorben haben? Er wird sie freilich nunmehr fast spielend leicht beherrschen. Voraussichtlich wird Meister Sevcik noch weitere Konzerte, vor allem das Beethovensche, auch in derselben Weise behandeln; ich möchte nicht als anmaßend erscheinen, wenn ich den Wunsch ausspreche, dabei einen kürzeren Weg einzuschlagen als bisher, etwa wie ihn der Nürnberger Geigenpädagoge *Hans Müller-Raubinek* in seinen »Künstleretüden« gewählt hat; in diesen sind auch einzelne Stellen aus berühmten Konzerten zu äußerst nützlichen größeren Etüden verarbeitet worden. Erwähnt sei schließlich noch, daß die Klavierbegleitung zu beiden Konzerten von *F. Beck* durchgesehen bzw. neu bearbeitet worden ist.

*Wilhelm Altmann*

ARNOLD SCHÖNBERG: *Sechs Stücke für Männerchor*, op. 35. Verlag: Bote & Bock, Berlin.

Mit diesem jüngsten Werk wendet sich Schönberg wieder einmal dem Chor, diesmal dem unbegleiteten Männerchor zu. Zum rein Technischen dieser Musik sei bemerkt, daß sich eine sehr klare Linienführung heraushebt, die das Studium dieser ungeheuer schwierigen Chöre einigermaßen möglich macht. Es dürfte sich empfehlen, mit dem Studium des letzten Stückes (»Verbundenheit«) zu beginnen, das am klarsten Funktionsbeziehungen erkennen läßt und auf die Schwierigkeiten der anderen Stücke vorbereitet. (Im schlimmsten Falle gestattet der Komponist eine instrumentale Stützung der Singstimmen, um die Intonation zu wahren.) Kompositorisch sind die Chöre äußerst geistvoll und interessant, daß die Gedichte vom Komponisten selbst stammen, sei erwähnt. Trotz mancher Bedenken sind diese »Sechs Stücke« jedoch schon um der Besonderheit der Aufgaben, die einen Chor beim Studium erwarten und die so völlig vom bequemen Weg der Männerchortradition abführen, beachtenswert. *Richard Petzoldt*

CARL PHILIPP EMANUEL BACH: *Zwölf zwei- und dreistimmige kleine Stücke für die Flöte oder Violine oder das Klavier* (1770). Herausgegeben von *R. Hohenemser*. Verlag: Martin Breslauer, Berlin.

Dieser anastatische Druck, der in 600 gezählten Abzügen innerhalb der »Veröffentlichungen der Musik-Bibliothek Paul Hirsch, Frankfurt a. M.« erschienen ist, bildet eine Delikatesse für historisch akzentuierte Musikliebhaber. Das Taschenformat der Ausgabe dient, wie es in der Einführung heißt, der »nur verhältnismäßig selten zu beobachtenden Fürsorge für musiklustige Wanderer und wanderlustige Musiker«. Damit sind konkret etwa die Spielkurse der Jugendbewegung angesprochen. Freilich werden als eigentliche »Freiluft«-Musik nur die Duetten Nr. II, IV, VIII, X, XII zu verwerten sein, bei denen »Cembalo tacet«. Wesentlich ist auch hier, wie bei allen Stücken Ph. E. Bachs, Telemanns und dieses Schaffens-Kurses der Kammermusiker des 18. Jahrhunderts, daß in kleinster Form und bei bescheidenstem Anspruch volles Niveau gehalten ist. So können die Stücke auch zum Anfangsunterricht des instrumentalen Zusammenspieles als geeigneter Literaturbeitrag für originale Duo- bzw. Trio-Besetzung herangezogen werden.

*Hans Boettcher*

ROBERT GÖTZ: *Schule des Blockflötenspiels nach Lehr und Art der mittelalterlichen Pfeifer.* Verlag: P. J. Tonger, Köln.

Durch die Jugendbewegung ist die Blockflöte, die von den mittelalterlichen Pfeifern gebrauchte Langflöte mit acht Grifflöchern, wieder zu Ehren gekommen; sie ist auch leichter als die Querflöte zu erlernen, erfordert aber doch auch reichlich Übung, wenn sie wirklich beherrscht werden soll. Die obige Schule gibt in knapper Fassung die nötige Anweisung. Einige sehr gut ausgeführte Abbildungen geben dem überhaupt trefflich ausgestatteten Heft noch besondere Anziehungskraft. *Wilhelm Altmann*

RICHARD STRAUSS: *Die Tageszeiten*, op. 76. Kleine Partitur. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Den Männerchören, die an größer angelegten Werken mit Orchester wahrlich keinen Überfluß haben, machte *Richard Strauß* ein kostbares Geschenk mit diesem Liederzyklus

nach Gedichten von *Joseph von Eichendorff*. Morgen, Mittagsruh, Abend und Nacht besingt der Dichter mit Weisen von phantastischem Zauber des Worts, mit einer heimlichen Musik, die herauszulocken auch große Musiker nur in begnadeter Stunde vermochten. Ob für diese in romantischem Naturgefühl schwelgenden Gedichte gerade der Männerchor der geeignetste Klangkörper ist, darüber könnte man streiten. Nicht jedoch ist zu bestreiten, daß in dieser Partitur der Männerchor mit Meisterhand gesetzt ist, daß ihm hier edle, lohnende und schöne Aufgaben zugewiesen sind, daß in Verbindung mit dem Orchester hier Stücke von starker Stimmungskraft gelungen sind. Überraschungen wird der Kenner der Straußschen Kunst kaum finden. Wir befinden uns hier auf wohlbekanntem Boden, in jener Klangwelt, an die wir seit langer Zeit bei Strauß schon gewöhnt sind. Von einer Fortbildung und Wandlung Straußschen Stils kann auch hier kaum die Rede sein. Fehlt also der Reiz des neuen, so wirkt dennoch eine gewisse Abklärung nach Seiten der Vereinfachung sich wohltuend aus. Nichts mehr von jenen Übertreibungen, Häufungen, von jenem Zuviel an Verwicklungen, jugendlichem Überschwang, die für die Partituren des jüngeren Richard Strauß so bezeichnend sind. In den »Tageszeiten« waltet die gereifte Weisheit des Alters: sicher, knapp, sparsam werden die künstlerischen Mittel verwendet. Die Tonmalerei, sonst ein Hauptmittel des Ausdrucks bei Strauß, fügt sich hier dem sinfonischen Aufbau organisch ein, nicht mehr als extra Zierrat; das kontrapunktierende Durcheinander zahlreicher Motive macht hier breiteren melodischen Bögen Platz. Kaum nötig besonders hervorzuheben, daß die Farbenpracht, Leuchtkraft, Glanz, Fülle des Straußschen Orchesters auch hier ihre oft bewunderte Wirkung tun. Die vier Stücke sind als sinfonische Suite zu bezeichnen, nicht als eine Reihe von Chorliedern mit Orchesterbegleitung. Gerade durch die Betonung des Sinfonischen erhält dies Opus sein besonderes Gewicht in der Männerchor-Literatur. Zwei rasche, bewegte Sätze und zwei langsame, getragene Stücke sind ineinander verschränkt, so daß auch, was Tempo, Rhythmus, Dynamik betrifft, die nötige Abwechslung und Gegensätzlichkeit zu voller Geltung kommen. Die ganze stilistische Haltung der Partitur weist ihr in den großen sinfonischen Konzerten ihren geeigneten Platz zu, wo sie umrahmt von Orchesterwerken ganz anders wirken kann, wie in den üblichen Männerchorprogrammen, inmitten Liedern kleinen Formats, die nicht zu ihr passen. So seien denn die Dirigenten unserer größeren Orchester mit Nachdruck auf Strauß' »*Tageszeiten*« hingewiesen. Mit einer Aufführungsdauer von 30 Minuten paßt sich das Werk einem sinfonischen Programm gut an, und auch an leistungsfähigen Männerchören fehlt es in den größeren Städten Deutschlands kaum. *Hugo Leichtentritt*

ZOLTAN KODALY: *Marosszeker Tänze für Klavier*. Verlag: Universal-Edition, Wien.
Die Sackgasse, in der Bartok und Kodaly mit ihren Übertragungen von Volksliedern weitergehen, fängt an, immer enger zu werden. Verfällt jener in seinen Klavierübertragungen einer starren Schablone (siehe seine letzten Rondos), so nähert sich Kodaly in bedenklicher Weise einer oberflächlichen Virtuosenbravour. In diesem Opus sind fünf Melodien verarbeitet; davon ist das letzte mit einem Schmiß hingeworfen, der nun wahrlich schon recht antiquiert ist. Erfreulich war Kodalys Klaviersatz noch nie. (Vielleicht klingt das Werk in der Orchesterfassung besser.) Hier aber hilft er sich mit Allerweltsmitteln. Es läßt sich nicht behaupten, daß diese Stücke — insgesamt genommen — auf höherem geistigen Niveau stünden als eine Lisztsche Rhapsodie. Die Motive selbst sind sehr schön, besonders das erste und dritte. Aber — so geht es nicht weiter. *Kurt Westphal*

ERNEST SCHELLING: *A Victory Ball. Orchesterfantasie*. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.
Insofern man geneigt ist, einer Programmmusik heute überhaupt noch Existenzberechtigung zuerkennen zu wollen, erscheint diese »Orchesterfantasie« durch ihr ethisch wertvolles Programm gerechtfertigt: Ein rauschendes Siegesfest, rhapsodisch unterbrochen durch die Vision der dem Feste unsichtbar beiwohnenden Schatten der Kriegsgefallenen. Das Ganze ist durch eine eindrucksvolle Ballade von Alfred Noyes erklärt und dem Gedächtnis eines amerikanischen Soldaten gewidmet. — Leider wird die musikalische Gestaltung dem bedeutenden Sujet nur unvollkommen gerecht. Die Hauptmotive lassen besondere Prägnanz vermissen, die Harmonik ist, trotz ausgiebigem Verweilen in den entlegensten Tonarten, nur selten interessant. Es resultiert eine sauber gearbeitete Partitur, in der von impressionistischen Effekten reich-

lich Gebrauch gemacht ist und als deren einzige Lichtpunkte einige beschwingte Marsch- und Tanzrhythmen anzusehen sind. An den großartigen Klangvisionen eines Gustav Mahler und Richard Strauß gemessen, erscheint das Werk für unsere Begriffe aber doch etwas zu primitiv. *Willi Reich*

M. WALTON: *Concerto for Viola and Orchestra.* Verlag: Oxford University Press, London.
Es ist sehr zu begrüßen, daß sich Komponisten finden, welche ihre Erlebenswelt diesem, mit Solopiecen recht kümmerlich bedachten Instrument widmen. Die Pfründenstellung, die es einstmals den schlechten Geigern geboten hat, ist längst dahin, und wer sich heute als Bratschist um Aufnahme in ein gutes Orchester bewirbt, wird zweifellos imstande sein müssen, ein Konzert, wie das zur Besprechung vorliegende, gefällig zu spielen. Dem Waltonschen Werke muß unbedingt zugebilligt werden, daß es für die Bratsche geschrieben ist und nicht gegen sie. Die sonoren Klangregister werden in ihrem ganzen Umfang ausgenützt, nirgends aber überschritten. Daß die Anforderungen an den Spieler keine geringen sind, geht ebenso aus dem Titel, wie aus dem Umstand hervor, daß die Solostimme sich an vielen Stellen gegen einen wuchtigen Orchesterapparat zu behaupten hat. In polyphoner Hinsicht vertritt die Komposition die jüngste Geschmacksrichtung, mit welcher Physiognomie ihr einige Fragezeichen anhaften. *Hugo Seling*

JOSEF LORENZ WENZL: *Chorlieder im Volkston*, op. 36, 38, 43, 44, 45, 46, 52. Verlag: P. Pabst, Leipzig.
Der Wert vorliegender Kompositionen ist verschieden. Den Vorzug möchte ich den Stücken geben, die über mundartliche Texte gearbeitet sind, also den »Drei steirischen Holzknechtsliedern« (op. 43—45) und dem urwüchsigen »Lied der Pilotenschläger« (op. 52) mit Solobariton als Vorsänger, Schlagzeug und Klavier, einem interessanten Beitrag zum Kapitel »Arbeit und Rhythmus«. Gegen diese sympathisch derben Chorlieder wirken die andern (»Irreganglieder« und »Rillus-Rallus«) etwas glatt, ohne zukunftweisende Wege zu zeigen.
*Richard Petzoldt*

WILHELM SPEISER: *Das schönste Lieben*, Lied im Volkston für gemischten Chor, op. 362. Verlag: Emil Grunert, Leipzig.
Der Autor ist bei einer hohen Opuszahl angelangt. Der beste Beweis, wie leicht es ist, solche braven Chorsätzchen zu verfertigen. Man hatte gehofft, daß die Konjunktur für solche Dinge selbst beim Gesangverein in Posemukel vorbei ist. Leider kann man die Publizierung solcher Erzeugnisse, die immer noch massenhaft erscheinen, nicht verbieten. Vielleicht aber wird sich der Geschmack doch einmal so weit heben, daß mit dieser Sorte Wald- und Wiesenmusik (sogar im wörtlichen Sinne; denn um Wald und Wiese drehen sich ihre Texte zumeist) kein Geschäft mehr zu machen ist. Dann ist diesen Leuten, die in »Volkston« machen, das Gewerbe wenigstens endgültig gelegt. *Kurt Westphal*

MIKLOS ROZSA: *Quintett für Klavier, zwei Violinen, Viola und Violoncell*, op. 2. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Im vorigen Jahrgang Seite 859 habe ich das op. 1 (Streichtrio-Serenade) dieses jungen aus Hermann Grabners Schule stammenden Tonsetzers recht günstig beurteilt. Dieses Quintett aber hat mich ziemlich enttäuscht, nicht etwa weil der Komponist, trotzdem er durch die Bezeichnung auf dem Titel sich zur Tonalität angeblich bekennt, in Mißklängen schwelgt, sondern weil er nicht selten gar zu weitschweifig und bombastisch, auch in der Themenbildung gar zu gesucht ist. Sicherlich geht namentlich durch die beiden Ecksätze ein großer Zug, finden sich auch sonst, vor allem im Adagio Stellen, die zum Aufhorchen zwingen, doch als Ganzes wirkt dieses übrigens im Zusammenspiel keineswegs leichte, den Streichern besonders Intonationsschwierigkeiten bietende Quintett doch nur wie ein Werk der Sturm- und Drangperiode eines reichbegabten, aber der Abklärung und strenger Selbstkritik bedürfenden Tonsetzers.
*Wilhelm Altmann*

WILHELM ERFURT: *Zwanzig Lieder.* Verlag: Julius Hainauer, Breslau.
Es hat einmal so einen Musikanten gegeben, der sechs Streichquartette als op. 18 vereinigte. Der neue Mann will scheinbar schneller zu den Sternen: er rückt mit ein bis vier Liedchen unter verhältnismäßig schon ziemlich hohen Werkzahlen (20 bis 28) heraus. Manchmal leuchtet in diesen Liedern die ganze Farbigkeit Straußschen Orchesterklanges auf. Manchmal hat wechselweise oder in Mischung Bohm, Hildach oder Pressel Pate gestanden, manchmal auch Schumann, Brahms oder Puccini. Wenn man weiter kennzeichnen wollte, so

müßte man noch recht oft »manchmal« sagen. Aber »ja« kann man zu solch absolutem Mangel an Stilgefühl und Selbstkritik wahrlich nicht sagen. Von der Seichtheit »volkstümlicher« Lieder geht es in weitem Bogen bis zu unfreiwillig glossiertem Impressionismus und Andeutung von Quartenharmonik. Alles Schein-Raffinement flüchtet ganz unvermittelt plötzlich (unseliger Mann!) in Quartsextakkordseligkeit, läßt aber auch gar bei elementarsten Fortschreitungen Oktaven- und Quintenparallelen stehen, die in ihrer rührenden Unschuld entwaffnen. In einem prätentiös »Nocturno mit Gesang« bezeichneten Lied wird die Anlage des Straußschen »Morgen« mit ebenso viel Aufwand wie Ungeschick imitiert. »Hausbedarf« könnte einen Tummelplatz finden, wenn nicht so oft falsche Sentimentalität vorherrschte und wenn die Begleitungen nicht verschiedentlich allzu anspruchsvoll wären. *Carl Heinzen*

DER AUSWAHLCHOR, Heft 7: *»Studentenlust«*. Verlag: Moritz Schauenburg, Lahr.
Als siebentes Heft einer Sammlung alten Chorgutes für Chorvereine, Kirchen- und Schulchöre bietet diesmal H. J. Moser eine Anzahl alter Chöre für das studentische collegium musicum vocale. Die einst beliebte Gattung der metrischen Komposition von Horazoden ist mit zwei Stücken von Tritonius und Hofhaimer vertreten; je eine Probe aus dem Schaffen Ivo de Ventos, Johann Hermann Scheins (aus dem »Studentenschmaus« von 1626), Erasmus Widmanns (aus »Musikalischer Studentenmut« 1622) u. a. werden sich durch ihre Frohgestimmtheit und Trinkerseligkeit bald wieder neue Freunde erwerben. *Richard Petzoldt*

OTTO SIEGL: *Suite für Violine und Klavier*, op. 59. Verlag: B. Filser, Augsburg.
Diese Suite, die das 114. Heft der vom Volksvereins-Verlag in München-Gladbach begründeten Sammlung Musik im Haus bildet, erscheint mir melodisch oft zu trocken, harmonisch zu gesucht und überhaupt zu ausgeklügelt, auch in der Nachahmung des Stils der alten Suite, zu sein, um in der Familie, besonders bei der heranwachsenden Jugend viel Anklang zu finden. Im einzelnen merkt man selbstverständlich den gediegenen Musiker. Am meisten kann ich mich mit dem langsamen Teil des zweiten Satzes und dem dritten (Largo) befreunden. Übrigens erfordert diese Suite schon vorgeschrittene Spieler. *Wilhelm Altmann*

EGON KORNAUTH: *Konzertstück für Violine und Kammerorchester*, op. 19. Ausgabe mit Klavier. Verlag: Ludwig Doblinger, Wien.
Sehr beachtenswert, aufs nachdrücklichste zum öffentlichen Vortrag zu empfehlen. Besonders herrliche Melodik in dem Andanteteil, von großzügiger Wucht der Hauptgedanke, mit dem dieses der Solostimme dankbare, wenn auch schwierige Aufgaben bietende Konzertstück beginnt. Der hauptsächlich durch Kammermusikwerke vorteilhaft bekannt gewordene Komponist hat immer Eigenart. *Wilh. Altmann*

KARL HASSE: *Fünf Motetten für vierstimmigen gemischten Chor a cappella*. Bärenreiter-Verlag, Kassel.
Ich vermag in diesen Motetten keine Bereicherung der zeitgenössischen Chorliteratur zu erblicken. Die an und für sich recht sympathische Musik des Tübinger Universitätsmusikdirektors vermeidet scheinbar ängstlich jegliche Berührung mit neuzeitlichen Chorbestrebungen. Kirchliche Gebrauchsmusik retrospektiven Charakters. *Richard Petzoldt*

MAX W. AST: *»Abend atmet aus den Blütenzweigen«*, für eine Singstimme und Klavier. Verlag: Ludwig Doblinger, Wien.
Ein hübsches schlicht-lyrisches Stück für hohe Stimme, fast überall knapp und einheitlich geformt. Die wirksame Schlußsteigerung gibt allerdings alle Selbständigkeit auf, indem sie sich an die seit Weingartners »Liebesfeier« übliche Wechselnotenakkordik allzu stark anlehnt. *Carl Heinzen*

DIRK SCHÄFER: *Paraphrase über einen Walzer (»Wiener Blut«) von Joh. Strauß*, für Klavier. Verlag: G. Alsbach & Co., Amsterdam.
Wir wollen nicht die prinzipielle Frage aufwerfen, inwiefern es heute notwendig oder nicht notwendig ist, eine Walzer-Paraphrase zu schreiben. Gewiß — die Paraphrase ist ein Produkt der Lisztzeit, sie ist die Gattung, in der sich das selbstherrliche Virtuosentum manifestierte. Von Liszt und noch mehr von Chopin bezieht Schäfer seine Mittel, die er souverän anwendet. Er hebt den Walzer in die Sphäre subtilen, chromatisch belebten Klanges. Verliert er dadurch ein wenig an unmittelbar rassigem Schwung, so gewinnt seine Linie, durch übergangsreichere Harmonik gleichsam prismatisch gebrochen, an farbigem Reiz. Besonders schön in diesem Sinne sind die Partien auf Seite 6, 8 und 9. *Kurt Westphal*

# CEMBALO MIT ODER OHNE METALLRAHMEN?

Im Rahmen der im Septemberheft 1930 der »Musik« enthaltenen Abhandlung über die »Rekonstruktion des Bachorchesters« kommt der Verfasser W. Danckert auch auf die Rekonstruktionsarbeit an *Cembali* zu sprechen, weist auf die grundlegenden Unterschiede des historischen Kielflügels gegenüber dem Hammerklavier hin und schließt mit der Behauptung, daß der neuzeitliche Cembalobau diese spezifischen Dinge »noch kaum zur Genüge begriffen« habe.

In dieser verallgemeinernden Form muß der Satz Bedenken erregen, denn Danckert weiß, welch reiches Studienmaterial und welche lange praktische Erfahrung den führenden Firmen des neuzeitlichen Cembalobaus zur Verfügung stehen, wie weit Kopie und Modernisierung ohne Beeinträchtigung der Eigenart gehen dürfen. Danckert, der noch vor kurzem einem vom historischen Vorbild abweichenden Cembalo-Ersatzinstrument das Wort geredet hat, trifft nun den bei manchen Rekonstruktionen angebrachten Eisenrahmen mit besonderem Vorwurf, ja bezeichnet seine Beibehaltung beinahe als Rückständigkeit. Er rührt damit an eine Frage, die oft als Problem betrachtet, ja im Wettstreit der Fabrikate sogar zu Konkurrenzzwecken aufgeworfen wird, nämlich die Frage: »Modernes Cembalo mit oder ohne Eisenrahmen?« Vom Standpunkt des Cembalobauers aus darf die Frage wohl als gelöst gelten, und es wird angesichts der neuerlichen Wertschätzung des Instruments sicher auch manchen Leser der »Musik« interessieren, einiges darüber zu hören. Bevor ich jedoch darauf eingehe, sei vorausgeschickt, daß ich weder der einen noch der anderen Richtung bedingungsloser Fürsprecher sein und auch nicht etwa pro domo eintreten will.

Die historische Seite läßt sich kurz erledigen, denn an alten Kielinstrumenten ist die Verwendung von Eisenverspreizungen in keinem Original auf uns gekommen oder überliefert. Der nur historisch beurteilende Cembalofreund wird also wohl zunächst sich ablehnend verhalten. Doch darf auch der peinlichste Historiker eine Konzession machen, wenn am Wesen, und das ist bei einem Musikinstrument der Klang, nichts geändert wird.

Damit sind wir beim Kern der Frage angelangt, beim akustischen Standpunkt. Physikalisch ist der Klangcharakter eines Instruments nur bestimmt durch die Eigenschaften der schwingenden Teile und durch die Art der Schwingungserregung. Für den Klang eines Cembalo kommt also Saitenbezug, Resonanzboden und Kielmechanik als verantwortlich in Betracht. Von den Saiten wiederum nur der klingende Teil, nicht aber der Abschnitt am Wirbel und beim Anhängestift. Und dieser letztere Abschnitt, der im Klavierbau bezeichnenderweise »tot« genannt wird, ist der einzige, der mit einer etwa verwendeten Eisenplatte in Berührung kommt. Da hier die Saite aber nicht schwingt, ist eine Beeinflussung ebensowenig möglich wie am Stimmwirbel, der ja auch bei Verwendung einer Eisenplatte nie direkt mit dem Metall in Berührung kommen darf. Bleibt schließlich noch der manchmal erhobene Einwand, daß durch indirekte Erregung der Eigenton des Eisens störend empfunden werde. Das mag manchmal bei einem schwer gepanzerten Piano oder Flügel der Fall sein, wo eine starke Eisenplatte mit wuchtigen Spreizen mitten unter oder über den Saiten verläuft, bei einem vernünftig konstruierten Cembalo aber kommt eine solche Anhäufung von Eisenmassen ja gar nicht vor, es ist vielmehr nur ein ganz leicht gehaltener »Rahmen« vorhanden, der im Verlauf den Wandungen und dem Stimmstock folgt, mit denen er fest, also schwingungsunfähig verschraubt ist.

Sicher von Nutzen ist aber der Eisenrahmen in technischer Hinsicht bei großen Konzertcembali, da hier trotz der an und für sich schwachen Saitenstärken durch die vielfachen Bezüge für verschiedene 8′, 4′ und 16′ größere Zugkräfte auftreten. Die großen Konzertcembali verlangen ja dringend technische Weiterentwicklung der alten Vorbilder, und zwar mit Rücksicht auf die heutige Konzertpraxis, die meist noch mit stärkerer, andersartiger Besetzung des Orchesters als früher arbeitet, die meist nicht mehr wie früher mehrere Cembali verwendet und die Zuhörer nicht mehr so nahe an den Orchesterkörper setzt. Ohnedies ist zweifellos die Reizschwelle des menschlichen Ohrs von heute höher als vor 200 Jahren. Und nicht zuletzt sind unsere Ansprüche an Stabilität und Stimmhaltung ganz andere als zu Bachs Zeiten, wo jeder Cembalist sein eigener Stimmer und Techniker war. Der Vergleich mit alten rahmenlosen Instrumenten ist bei ausgesprochenen Konzertcembali hinfällig, da sie mehr Saiten besitzen als die Originalinstrumente, so daß also auch größere Zugkräfte zu kompensieren sind. Alte Cembali besaßen meist zwei- oder höchstens dreifachen

Bezug (unter 81 historischen Cembali ist mir nur eine einzige Ausnahme bekannt!), während ein modernes, vollwertiges Konzertcembalo stets vierfach besaitet ist, um eben eine Höchstzahl von Kombinationsmöglichkeiten zu vereinigen, wie es heutzutage vom Spieler gewünscht wird. Warum sollen wir, um höheren Ansprüchen gerecht zu werden, technische Fortschritte anzuwenden verschmähen, wenn klangliche Werte keine Einbuße erleiden? Das räumt ja auch Danckert ein, wenn er schreibt: »Das Ideal liegt wohl in einer Wiederherstellung der alten Klangfarbe unter gleichzeitiger Hinzuziehung neuzeitlicher technischer Mittel, soweit sie eben das Klangbild selbst nicht verändern.«

Bei der Untersuchung der Frage, ob Cembalorekonstruktionen mit oder ohne Eisenrahmen zu bauen sind, bin ich zu folgendem Ergebnis gekommen: Akustisch ist bei richtiger Konstruktion ein Unterschied zwischen beiden Systemen praktisch nicht wahrnehmbar, weshalb auch für den formellen historischen Einwand der triftigste Grund wegfällt. Vom technischen Standpunkt aus ist bei großen Konzertcembali (Instrumenten mit höherer Zugbelastung) der Rahmen zu befürworten, und dies besonders mit Rücksicht auf die jetzt höher geschraubten Ansprüche hinsichtlich Stimmhaltung. Im allgemeinen, also bei Instrumenten mit normaler Zugbelastung, ist der Rahmen nicht nötig, jedoch ist dann, wie die praktische Erfahrung lehrt, durch geeignete andere technische Mittel für genügende Widerstandskraft und Stimmhaltung zu sorgen, entsprechend modernen Forderungen, die über das historische Vorbild hinauszugehen zwingen. (Wie man dies ohne Rahmen erreichen kann, habe ich in der »Zeitschrift für Instrumentenbau« an Hand geschützter Konstruktionsteile der Neupert-Cembali auseinandergesetzt.) Die Verwendung von Eisen bei gewissen Cembalomodellen ist also nicht, wie Danckert meint, Unwissenheit oder Rückständigkeit, ebensowenig wie dem modernen Cembalokonstrukteur, der auf Instrumentenkunde und Klavierbau fußt, die Bedeutung der Besaitung und der Resonanzboden- und Gerüstbauart fremd ist.

*Hanns Neupert-Bamberg*

# DAS MITSINGEN DES PUBLIKUMS — EIN ERZIEHUNGSMITTEL?

Die Erkenntnis, daß der herkömmliche Konzert-»Betrieb« dringend einer Auffrischung bedarf, daß insbesondere das Verhältnis des Hörers zur dargebotenen Musik viel, ja oft alles zu wünschen übrig läßt, ist heute in weiteste Kreise gedrungen. Jöde hat wohl das Verdienst, als erster versucht zu haben, den Hörer aus seinem allzu passiven Verhältnis zur Musik zu erlösen, ihn zu »aktivieren«. Aber man hat nicht gehört, daß er viele Nachfolger in seinen verdienstvollen Bestrebungen gefunden hätte. Darum soll hier über eine Veranstaltung berichtet werden, bei der es nicht nur bei einem Versuch blieb, Kunstwerke dem unvorbereiteten Hörer nahe zu bringen, sondern die man ohne jeden Vorbehalt als eine mit größtem Geschick unternommene und von Erfolg gekrönte Tat bezeichnen darf.

Der Lehrergesangverein Münster, innerhalb eines Jahres unter seinem neuen Leiter Dr. Sambeth von einem kleinen Verein von etwa 50 Mitgliedern zu einer Sängerschar von über 200 Damen und Herren angewachsen, gab sein erstes Konzert unter Leitung von Sambeth. Nach einem einleitenden vom Chor gesungenen Begrüßungsspruch ergriff der Dirigent das Wort und führte aus, daß er heute die übliche Konzertform durchbrechen und versuchen werde, seine Hörer das Kunstwerk stärker als sonst erleben zu lassen. Und so ließ er das Publikum zunächst einmal einige der Volkslieder, mit denen der Abend eröffnet wurde, singen, ehe sie in vollendeter Form vom Chor dargeboten wurden, ja er führte, ohne etwa aufdringlich lehrhaft zu werden, seine Hörer in den Aufbau der Melodie und den Geist des Liedes ein, so daß schon nach kurzer Zeit ein Kontakt zwischen Ausübenden und Hörern, zwischen Hörern und Kunstwerk geschaffen war, wie er sich sonst selten einzustellen pflegt, und die folgenden herrlichen Chöre von Beethoven, Mendelssohn und Brahms mit tiefer Anteilnahme und wachsender Begeisterung aufgenommen wurden.

Im zweiten Teil des Konzerts wurde dann der Hörer durch einige Kanons, bei denen er wieder mitwirken durfte, auf den polyphonen Stil vorbereitet, der dann, nach zwei der schönsten Bachschen Choräle und einem Kanon des Meisters, in gut gewählten Beispielen der a cappella-Klassiker des 16. Jahrhunderts zur Geltung kam. Gerade diese Meisterwerke des Chorstils wurden mit zum Teil jubelndem Beifall aufgenommen. Daß alle Chöre in feinster Durcharbeitung, durchgeistigter Auffassung und hoher Klangkultur dargeboten wurden, sei zum Schluß noch erwähnt. Daß aber auch in diesem ausgezeichneten Klangkörper die Zahl der Männerstimmen gegen die der Frauenstimmen allzu sehr zurücktritt, sei mit Bedauern und der Resignation erwähnt, die wir uns in diesem Punkt längst haben auferlegen müssen: unsere singende Männerwelt verzettelt ihre Kräfte nun einmal lieber in Dutzenden von Männergesangvereinen, statt sie den großen Kulturaufgaben der wenigen gemischten Chöre zu leihen.

Zusammenfassend sei bemerkt, daß es natürlich verfehlt wäre, nun jedes Chorkonzert in der erwähnten Art anzulegen, aber unsere Chorleiter sollten hier und da dem Beispiel folgen, das hier Sambeth aus bewußtem musikalischen Führerwillen mit so großem Erfolg gegeben hat.

*Erich Hammacher*

# * NEUE SCHALLPLATTEN *

## *Grammophon*

Als ein Verdienst ist es zu bewerten, daß *Richard Straußens* »Bürger als Edelmann«-Suite in der Auffassung ihres Schöpfers durch die Platte (95392/6) der Nachwelt erhalten bleibt. Die vom Meister mit den Berliner Philharmonikern dargebotene Aufführung zeigt die authentischen Tempi, seine Akzentuierungen, die Reize der von leisem Humor getränkten Instrumentalfarben — kurz all die Köstlichkeiten, mit denen die Partitur dieser Miniaturen, unter denen das Vorspiel zum 2. Aufzug die Krone bleiben wird, übersät ist. Alois Melichar stellt sich gleichfalls an die Spitze desselben Orchesters, um die »Valse d'amour« aus *Max Regers* Ballettsuite op. 130 zum Erklingen zu bringen (95396). Kommt das zarte Gebilde dieser klangvollen Komposition angenehm zur Geltung, so verscheucht *Furtwängler* den guten Eindruck durch einen machtvolleren: er legt Straußens »Till Eulenspiegel« (95410/11) so einmalig hin, daß Reger eben doch nur ein hübsches Intermezzo bleiben muß. Der große Architekt unter den Dirigenten schenkt uns neben der Zugabe, Berlioz' Rakocy-Marsch, ferner eine vollendete Aufführung des Lohengrin-Vorspiels (95408), von der unsere Enkel noch schwärmen werden. — Mit zwei Fragmenten (wie leider immer bei Kammermusik), der Canzonetta aus Mendelssohns erstem Streichquartett in Es-dur und dem Allegretto aus Tschaikowskijs Streichquartett in es-moll verstärkt das *Guarneri-Quartett* seine Befähigung als die vortrefflichste Genossenschaft für das Bespielen von Platten, soweit es sich um Kammermusik handelt (95336). *Vasa Prihoda* schenkt den goldklaren Ton seiner Geige und den männlich ernsten Vortrag der melodietrunkenen »Nacht« von Rubinstein und dem zur Unvermeidlichkeit gewordenen Largo von Händel (90163), während *Adele Kern* in zwei Arditis, dem »Parla-Walzer« und dem »Kuß«, durch die immense Leichtigkeit und staunenswerte Höhe ihres gertenschlanken Soprans bezaubert (27226).

## *Columbia*

bietet uns ein kleines Bayreuth. Mit der bewunderungswürdigen *Maria Müller*, mit *Andresen*, *Janssen*, *Pilinsky*, dem Bayreuther Chor und Orchester, nicht aber unter Toscanini, sondern unter *Elmendorff*, werden Erinnerungen an den vorjährigen Tannhäuser geweckt. Andresens »Ein furchtbares Verbrechen«, Maria Müllers Gebet der Elisabeth, der Chor der zurückkehrenden Pilger werden übergipfelt von dem Kernstück aus dem ungeheuren Finale des Mittelaktes. Hier ist alles Größe (LX 93, 95). Zum Bayreuther Kreis gehört auch *Alexander Kipnis*, der mit dem Vortrag von Schumanns »Mondnacht« und »Wanderlied« das Podium mit der Bühne tauscht. Auf der Bühne ist sein Platz (DC 83). Das Vollkommenste unter der diesmaligen Serie ist die Kreutzer-Sonate Beethovens. Hier

sind zwei Meister am Werk: *Bronislaw Huberman* und *Ignaz Friedman*. Ein verfehltes Beginnen, irgend etwas aus dieser staunenswerten Leistung herauszuheben. Jeder Ton ist Ausdruck höchster Reife (L X 72/5).

*Odeon*

*Willem Mengelberg* spielt sein Paradestück: Liszts »Les Préludes«, mit dem er an der Spitze seines Amsterdamer Orchesters stets Furore erregt. Nur der näselnde Klang der Oboe bedürfte einer Verbesserung. Die Wirkung durch die Platte ist vielleicht stärker als im Konzertsaal, weil das Auge des Hörers, von Mengelbergs theatralischer Gestik häufig irritiert, hier unbeschäftigt bleibt (O—8402/3). Von der unverwüstlichen Stimme des nun 60 jährigen *Heinrich Knote* legt Rienzis Gebet und Siegmunds Liebeslied erneut Zeugnis ab (O 2908). Auch *Lotte Lehmann* empfiehlt ihren erlesenen Vortrag durch zwei Lieder von Richard Strauß, dem »Ständchen« und dem »Traum durch die Dämmerung« (O-4820). Mafalda Salvatini hätte man nicht zu bemühen brauchen; ihren Gesang, der sich gleichfalls an Straußschen Liedern erweisen soll, kann man nur noch mit Beklemmungen hören (O-4114).

*Parlophon*

*Emmi Bettendorf* weiß wie stets zu erwärmen, wenn auch die Wahl von Schumanns »Träumerei« als Gesangsstück nicht ohne Befremden berührt. Die »Melodie« von Rubinstein jedoch zeigt alle Vorzüge ihres reinen Soprans (B 12344). Auch *Gerhard Hüsch* macht mit zwei Arien des Rigoletto eine gute Figur, weil seine Wiedergabe nicht nach Kulisse schmeckt (P 9550). *Tossy Spiwakowsky* zeigt in vier Stücken seine Virtuosität: in dem höchst originellen Walzer »Arva« von Paul Juon wie in dem I. Ungarischen Tanz von Brahms-Joachim (P 12318). Seine Bravour steigert sich in der zweiten Slawischen Tanzweise von Dvorak-Kreisler und in Wieniawskis Scherzo-Tarantelle op. 26 (P 9548). *Joseph Rosenstock*, an der Spitze der Berliner Staatskapelle wohl zum erstenmal die Platte bespielend, gibt der Hebriden - Ouvertüre (P 9546/7) kraftvollen Schwung und stark bewegtes Tempo, aber auch manch ungewohntes Rubato. Dem vom Zahn der Zeit noch unbenagten »Saltarello« aus Mendelssohns Italienischer verhilft Weißmann zu einer sympathischen Wiedergabe (P 9547). Etwas freudig zu Begrüßendes ist Mozarts Bläserserenade Nr. 10 in B, eine jener Köstlichkeiten, die nach der Platte geradezu schreien. Ihr Widerhall ist reinste Freude, denn die 13 Bläser der Berliner Staatskapelle bieten unter *Fritz Stiedrys* mustergültiger Leitung Unvergleichliches (P 9538/39).

*Ultraphon*

Auch hier dominiert das Orchester. Die Berliner Philharmoniker sinds, mit denen *Erich Kleiber* die Coriolan-Ouvertüre in ausgezeichnetstem Vortrag (E 653), Selmar Meyrowitz ein Puccini-Potpourri in prägnanter Hervorhebung der Melismen (E 704), Ernst Viebig eine »Fantasie« aus den Meistersingern mit leidlichem Gelingen (die lyrischen Szenen klingen verwischt, ihr Partiturbild wird nicht klar) darbieten (E 650).

*Homocord*

wagt sich an Modernes. Das Capriccio von Karol Rathaus ist Speise nur für begrenzte Kreise, Heinz Thießens »Totentanz-Melodie« wird wegen der Innigkeit des Themas eher Beachtung finden. Beiden Stücken ist Stefan Frenkels vornehmes Geigenspiel die beste Hilfe (4—9070). Das Faßbänder-Trio hat man schon frischer gehört als in dem konventionellen Vortrag zweier Sätze von Mozarts G-dur-Trio Nr. 5 (4—8995). Michail Gitowskys Baß zeigt in Leporellos Registerarie mehr Gepflegtheit als sonst, kann aber das Ohr nur schwach fesseln (4—3682). Vom Orchester der Scala unter Antonio Guarnieri hätte man etwas Lebendigeres erwartet als die im Herkömmlichen verbliebene Wiedergabe der Ouvertüre zu Rossinis »Diebische Elster« (4—9087), und die akzentlose Mattigkeit in der grandiosen Einleitung der Don Juan-Ouvertüre (4—9086).

*Musica sacra*

hat sich zum Ziel gesetzt, Chöre aus verschiedenen Gauen Deutschlands zur Wiedergabe religiöser Gesänge heranzuziehen. Man lernt rheinische, westfälische und bayrische Stimmen kennen, von denen jede Gruppe eine klangliche Eigenart zeigt, die gegen die andere leicht, aber merkbar absticht. Die frischesten Stimmen gehören dem *Kölner Männergesangverein*, der unter Trunks Leitung Beethovens »Die Himmel rühmen« in gesättigt edlem Klang vorträgt; auch über dem a cappella-Chor von Nägeli »Der Mensch lebt und be-

stehet« liegt schöne Weihe (A 16). Der *Aachener Domchor* stellt mit Schumanns »Es flog ein Täublein weiße« seine Knabenstimmen mit Flötenbegleitung, daneben den vom Orchester des Stadttheaters begleiteten Baritonisten Hermann Weber mit »Maria durch den Dornbusch ging« in Kurt Thomas' Bearbeitung in den Vordergrund. Auch hier gibt's Erlesenes zu belauschen (A 4). Der *Paderborner Domchor* bietet unter Schauertés Führung in »Rorate coeli« einen gregorianischen Choral mit Vorsänger, Chor und Orgel; in W. Corners »Zu einer Jungfrau zart« sucht ein gemischter a cappella-Chor sein Bestes zu geben (A 3). Zu höherer Wirkung bringt es der *Münchener Domchor* unter Berberich mit Cherubinis »O salutaris hostia« und dem »Benedictus« aus Mozarts Krönungsmesse; beide Gesänge sind in der Frauenkirche aufgenommen. Hier wirken gemischter Chor und Orchester in ausgezeichnetem Zusammenklang, ergreifendem Ausdruck und kluger Abwägung der dynamischen Mittel zusammen (B 4524). Man sieht künftigen Aufnahmen mit Spannung entgegen.

*Felix Roeper*

# * XENIEN ZUM FASCHING *

*Motto: »Die Pritsche trifft den Pipope,*
*Doch tät sie niemals keinem weh.«*
*(Alter Karnevalsvers.)*

*Unbeabsichtigte Wirkung*

Humor bei unsern großen Meistern
Vermag die Menge zu begeistern,
Doch nie zum Lachen sie zu bringen.
Was früher niemals wollt' gelingen,
Erreicht spontan in unsrer Zeit
Der Ernst der neuen Sachlichkeit.

*Der neue Mann*

Zum Rundfunkleiter ward ernannt
Ein Lederwarenfabrikant.
Die Branchen sind nun durchprobiert,
Bisher hat keine reüssiert.
Wenn auch das Leder jetzt versagt,
Der deutsche Rundfunk nicht verzagt.
Sein Katechismus zeigt als Credo:
Wir glauben fest an unsern Bredow.

*Geschlossene Gesellschaft*

Wir lassen keinen hier herein.
Das Gute fällt uns selber ein.
Nul n'aurat de l'esprit
Hors nous et nos amis.

*Dies und das und noch etwas*

*Wie* hoch war, als du erschienst,
*Das* Gehalt und *der* Verdienst?
*Wo* bleibt, trotz Programmgewalt,
*Das* Verdienst und *der* Gehalt?

*Das häßliche Entlein*

Ein rundes Etwas, schüchtern, bläßlich,
Sprach zu dem Macher der Programme:
Ich weiß, ich bin sehr dick und häßlich.
(Und war noch keines Mannes Flamme.)
Zur Bühne komm' ich deshalb nicht.
Doch sing' ich schöner als die meisten.
Wer sieht im Rundfunk mein Gesicht?
Hier könnte ich wohl etwas leisten.

*Künstliche Operettenhausse*

Die Rotters zeigen jedes Jahr
Ein neues Werk von Franz Lehár.
Was stört es sie, wenn N. N. kläfft,
Es ist ein sicheres Geschäft.
Isolde und Fidelio
Sie tanzen munter im Trikot.
Auch Große leiden unterm Dalles.
Drum singt man: »Rotters über alles!«

*An einen jungen Künstler*

Leg' die Geige in dein Spind.
Suche dir ein Amt geschwind.
Kriech' hinein und bleibe kleben.
Was nützt Arbeit, Können, Streben?
Monatsgeld und Pensiohn
Lohnen heute jede Frohn.

*An einen Intendanten*

Anfangs warste knorke, schnieke.
Wenn ick jetz den Kram bekieke,
Frahr' ick mir bei dissen Kien:
Mensch, wat willste in Berlin?

*Sustine et abstine*

Verleger werden ist nicht schwer,
Verleger bleiben aber sehr.
Denn ohne Wirkung in die Breite
Geht selbst der Klügste manchmal pleite.
Und ohne Wirkung in die Tiefe
Sein Kunstgeschäft wohl auch entschliefe.

*Ein smarter »Verleger«*

Im Anfang war die Druckerei,
Sie druckte eine Zeitung;
Sie brauchte viele Schwätzerei,
Von wegen der Verbreitung.
Dann kam die Schar der Inserenten.
Der Chef war wie behext:
Was brauchen wir noch Abonnenten,
Was brauchen wir noch Text?

*An einen sächsischen Musikprofessor*

Gennst du das Land, wo eechal bliehn
Zidronen un ooch Abbelsin'n?
Dahin da gannste ruig wandern:
Mir suchen uns hier eenen andern.

*Die Dreigroschenoper*

Euch wird mitunter koddrich;
Das Zeug ist euch zu schnoddrich?
Na ja, na was denn: Brecht!
(Doch Weill ist gar nicht schlecht.)

*Das neue Funkhaus*

Man investierte zwölf Millionen.
Wer wird in diesem Prachtbau wohnen?
Kleine Leute.
Ihr könnt ja nicht genug verjuxen.
Wer zahlt das ganze ohne Mucksen?
Kleine Leute.
Wo gäb es heute nicht desgleichen?
Wer sind die Mächtigen und Reichen?
Kleine Leute.

*Die Dilettanten*

In unsern Nestern nisten
Viel Ärzte und Juristen.
Sie legen taube Eier
Und sind die großen Schreier.

*Königswusterhausen*

Die »Deutsche Welle«, wagala weia,
Umflutet die Erde, eiwei, eiweia,
Sie trägt einen kleinen, ganz kleinen Verein.
Da möchte ich auch mal im Vorstand sein.

*An einen Kritiker*

Du mühst dich nicht, gerecht zu sein,
Du willst dich selber inszenieren.
Und Neues dringt nur in dich ein,
Sofern die andern applaudieren.

*Vanitatum vanitas*

Die Republik kennt keine Titel,
Sie hat jedoch probate Mittel,
Um Freunden Titel zu bescheren,
Auch wenn sie gar kein Amt begehren.
Herr Knebbchen wurde so Professer
In Mecklenburg. Er ist nicht kesser
Als Scherlein, den im fernen Osten
Der »Doktor« hielt auf seinem Posten.

*Ein berühmter Pianist*

Er zittert im Erleben
Und haut dann oft daneben.
Dies nennt man genial.
(Er spielt halt atonal.)

*Venusbergmusik*

Was kann ein Maler wagen?
Was darf ein Dichter sagen?
Der Komponist, o Graus,
Spricht auch das letzte aus.

*Die ängstlichen Programmatiker*

Sie schwitzen und sie schwanken,
Sie stolpern über Steine.
Sie machen sich Gedanken
Und haben leider keine.

*Reimologitis acuta*

Was sich reimt auf »Intendant«?
Elegant und arrogant,
Tolerant, extravagant,
Gottgesandt und amüsant,
Abgespannt wie überspannt,
Unkulant und stark verwandt,
Dilettant und Komödiant,
Spekulant und Elefant.
Jude nicht, doch Protestant.
Dieses ist doch sehr frappant.

*Der Klügere gibt nach*

Herr Lommel sprach: »Brons Geest ist willig
Jedoch der Flesch ist schwach.«
Was diesem recht, scheint jenem billig.
Sie haben niemals Krach.

*An einen älteren Meister*

Dein Feuer brannte lichterloh.
Jetzt bist du kirchenfromm und matt.
Bei Wagner war es auch schon so:
Erst Venusberg, dann Montserrat.

*Schulunterricht*

»Ihr Mädel, merkt: Musik und Text
Im Liede eine Ehe bilden.
Das Hohe, das dem Bund entwächst,
Strebt auf zu ewigen Gefilden.«
Da sprach die Ella zu der Klasse:
»Was will denn dieser alte Besen?
Ihr Geist entwächst dem Tintenfasse.
Sie sollte van de Velde lesen.«

*An einen Tonfilmstar*

Bilde, Künstler, rede nicht.
Was dein Mienenspiel verspricht,
Reicht jetzt nicht mehr zur Ekstase,
Denn du sprichst ja durch die Nase.

*Meloskritik*

Niemals könnte das gedeihen:
Kollektivkritik zu dreien.
Niemand, der was ist und kann,
Zieht sich andere heran.
Komponieren, kritisieren
Heißt auch nicht: politisieren.
Seid ihr denn nicht gleichgesinnt?
Keiner bei dem Skat gewinnt.
Nützlich wären Antithesen.
Wer mag Tendenziöses lesen?

*Berliner Opernkrise*

Aus Breslau kam Herr Tietjen
Als Opernfavoritchen;
Ein kleines Eremitchen
Mit frommen Requisitchen.
Er fand hier Parasitchen
(Von wegen der Profitchen).
Und diesen Jesuitchen
Mißfiel sein Appetitchen.
Man kürzte die Kreditchen.
Was macht denn nun Herr Tietjen?

*»Von heute auf morgen«*

Spielt man den Salat auch richtig?
Schönberg selber wirds nicht wissen.
Konsonanzen sind ihm nichtig,
Während wir sie arg vermissen.

*Die Aula als Konzertsaal*

Wichtig ist der genius loci.
Bist du Nazi oder Sozi?
Bist du Jude oder Christ,
Quäker oder Nihilist?
Bist du für die Republik?
Niemand macht »bloß so« Musik.

*Die Mitläufer*

Was wärt ihr außerhalb der Grüppchen
Mit euern schalen Wassersüppchen,
Ihr stolzen Ultraschiefmodernen?
Ihr solltet erst mal etwas lernen!

*Die Konzertagenten*

Ihr habt noch eine Gnadenfrist
Und macht vergnügt Offerte.
Doch nützt euch Klugheit nicht und List.
Wer gibt denn noch Konzerte?

*Für Richard Strauß*

Die »freie« Kunst war niemals frei;
Sie lebte meist von Kriecherei.
Erst war sie geistlich, dann auch weltlich,
Bald schlecht bezahlt, bald unentgeltlich.
Du löstest mutig alte Bande
Und hast »verdient«. Welch eine Schande.

*Der »Kulturfaktor«*

Auguste Rodin ist ein Mann;
Auf fränkisch heißts: Ohgüst Rodäng.
Nun käme Anna Creon dran.
Doch seien wir nicht allzu streng.
Wir hoffen, daß die Subalternen
Zunächst »die deutsche Sprak« erlernen.

*Lauf der Welt*

Was ihr schreibt, ist ganz egal.
Heute schafft es schon die Zahl.
Sieben Freunde oder acht
Bilden eine große Macht.
Hat sich wer dann durchgesetzt,
Er die andern nicht mehr schätzt;
Macht sie schlecht, veralbert sie.
Denn nur er ist ein Genie.

*Nachwuchs*

Der eine komponiert,
Der andere klaviert,
Der dritte plattet schall,
Der vierte funkt ins All,
Der fünfte singt und »sagt«,
Der sechste trinkt und klagt,
Der siebente sucht Streit.
Welch eine schöne Zeit!

*Eheu fagaces, Postume . . .*

Deine Meisterwerke leben
Bis zum nächsten Morgenrot.
Bald bedeckt sie Spinneweben,
Und sie sind dann mausetot.
Aber Bach und Mozart scheinen
Immer noch gesund und munter.
Wer nur groß ist im Verneinen
Fährt zum Orkus bald hinunter.

*Riccardo E. Lapini*

# ✶ ECHO DER ZEITSCHRIFTEN ✶

## MATTIA BATTISTINI

»An guten Stimmen fehlt es auch heute nicht, so wie es niemals daran gefehlt hat und auch niemals daran fehlen wird. Wohl verstanden, es wird jedes Jahrhundert nur wenige ganz hervorragende Sänger hervorbringen, vielleicht drei bis vier Künstler, die wirklich auserwählt sind. Um diese Auserlesenen bildet sich ein Kreis anderer Stimmen, die, wenn sie auch nicht ans Wunderbare grenzen, dennoch die Macht besitzen, die Zuhörerschaft in ihren Bann zu ziehen. Wohl verlangt das Stimmaterial der Berufenen mehr Pflege, als das der Auserwählten; doch mit strenger Disziplin und gutem Geschmack können auch sie leuchtende Sterne am Himmel der Kunst werden.«

Es berührte Battistini schmerzlich, daß Künstler, die sich der Schule des Belkanto widmen, nicht mehr deren Gesetze beobachten, was allerdings wieder eines besonderen Studiums von großer Ausdauer bedarf, um ausgeglichene Tonschönheit mittels legato, mezza voce und Geschicklichkeit zu erzielen. Battistinis Anschauung zufolge singt der moderne Sänger fast immer mit Hilfe des großen Orchesters, weil dieses im Augenblick des Affektes ausschließlich die Führung hat. Der Künstler singt nicht mehr so wie früher gesungen wurde, aus dem einfachen Grunde, weil ihm der richtige Ansatz fehlt, der die Grundlage aller Sangeskunst ist. Dabei handelt es sich doch nicht um eine außergewöhnliche Schwierigkeit — erklärte Battistini — wie bei einem hohen Rechenexempel. Es genügt, daß der Meister den Kehlkopf eines jeden Schülers genau kenne, um festzustellen, welche Methode beim einzelnen anzuwenden ist. Mit der Tonleiter der gehaltenen Töne beginnend, indem er Ton für Ton korrigiert und den Schüler ihm angepaßte Solfeggien üben läßt, müßte er in drei bis vier Monaten einen richtigen Ansatz erreicht haben. Aber das gelingt leider fast nie, weil die Lehrperson entweder keine gute Technik hat oder nicht fähig ist, dem Schüler die richtige Erklärung zu geben, und dieser nicht imstande ist, zu verstehen.

*Aus »Der Sänger von Berufung« von A. G. Vitolo in der Reichspost, Wien, 27. XI. 1930.*

## WALTER BRAUNFELS

... Unser Musikleben war in der Zeit vor und direkt nach dem Kriege, als es in der höchsten Blüte schien, durchaus krank. Ein großer Aufwand wurde vertan, denn er konnte die entsprechende seelische Resonanz nicht mehr finden. Die Kluft zwischen dem Komponisten, dem Ausübenden und dem Hörer schien fast unüberbrückbar geworden. Nun, da die Lage der Musikinstitute sich krisenhaft zuspitzt, hat doch schon ein Genesungsprozeß eingesetzt, der auf die Zukunft der Musiker nicht ohne Einfluß bleiben kann. Freilich ist es eine andere Musikbetätigung, die sich vorbereitet und die im Musizieren kleinerer Klangkörper den ihr gemäßen Ausdruck findet. Somit dürfte von allen ausübenden Künstlern der nicht ganz erstrangige Virtuose von dieser Umwandlung am schwersten betroffen werden. Es wird vielleicht bald kein Platz mehr sein für die vielen, die, ohne das Stigma der Einmaligkeit zu besitzen, doch in früheren Zeiten im Konzert wohlwollend gehört wurden, und unter diesen ist es wieder der Beruf des Pianisten, für den ich ganz schwarz sehe. Es sieht fast aus, als sei es mit ihm vorbei — mit einer Ausnahme: der eben genannten einmaligen Erscheinung. Sie wird durch die Kraft dessen, was von ihr ausgeht, immer Gehör finden.

*Aus »Der Musiker« in der Frankfurter Ztg., 20. IV. 1930.*

## MAX BUTTING

... Der Schaffende will wirken. Es mag Komponisten geben, die es nicht wollen, der Schaffende will es. Gebrauchsmusik im weitesten Sinne des Wortes ist die Musik, durch die man am ehesten wirken kann. Gebrauchsmusik bedeutet ja letzten Endes nichts anderes als eine Musik, deren praktische Realisierung für bestimmte Zwecke garantiert ist. Der Leiter einer Wanderoper verlangt eine Oper, in der leicht für Bläser geschrieben ist, nur zweifache Holzbesetzung, je ein Sopran, Alt, Tenor und Baß für die Hauptrollen verlangt werden. Der Kinodirektor hat nichts dagegen, daß ein guter Komponist komponiert; nur ohne Hindernis aufführbar muß die Musik bei ihm sein. Der Inhaber einer großen Musikalienhandlung bedauert, so wenig neue, spielbare Klaviermusik zu haben. Männerchöre, Radiomusik, sogar Kirchenmusik wird gesucht, von Tanz- und Unterhaltungsmusik nicht zu reden. Das sind alles Tatsachen. Und da sind für jeden schöpferischen Charakter Möglichkeiten gegeben. Es sei hier keinesfalls verlangt, daß jeder Komponist Gebrauchsmusik schreiben müsse. Nur darauf sei hingewiesen: die größten Chancen zum Leben- und Wirkenkönnen hat

der Autor im engen Kontakt zu den Musik konsumierenden Mitmenschen durch die Gebrauchsmusik. Und der Autor muß wissen, daß das für sich selbst bestehende, nur durch sich gerechtfertigte Kunstwerk es unendlich viel schwerer hat als alle Gebrauchsmusik. Denn es muß die Menschen überzeugen und zu sich kommen lassen, während das Stück Gebrauchsmusik zu den Menschen hingeht. Der Drang vieler deutschen Komponisten, ausschließlich große Kunst zu schaffen, ist menschlich sehr wertvoll. Aber er kann auch dazu führen, das Große alltäglich werden zu lassen oder ihm echte Größe zu nehmen. Natürlich ist es, dem Alltäglichen sein Recht zuzubilligen und das Große nur aus innerer Gesteigertheit zu wollen, aus der Besessenheit, es unumgänglich sagen zu müssen. Dann muß es freilich gesagt werden.

*Aus »Die Lage des schaffenden Musikers« in Münchener Neueste Nachrichten, 10. XI. 1930.*

## PAUL GRAENER

In eine Diskussion über die Frage, ob Tantiemenforderungen für die Aufführung von musikalischen Werken berechtigt sind, möchte ich mich hier nicht einlassen. Eine Einigung darüber ist nicht zu erzielen: immer wird (unter den heutigen Verhältnissen) der »Erzeuger« ja, der »Verbraucher« aus oft wiederholten Gründen nein sagen.

Ich bin jedoch überzeugt, daß die Last dieser Steuer für die konzertierenden Künstler eine zu schwere ist, und daß mit allem Ernst Mittel und Wege gefunden werden müssen, die zwar nicht zur Herabsetzung dieser an und für sich keineswegs hohen Besteuerung, aber zu einer gerechten Verteilung der Last führen, indem man einen Teil derselben in irgendeiner Form dem Publikum (für dieses in seiner Vielheit kaum spürbar) auferlegt. Die Not der reproduzierenden Künstler ist so groß wie die der Schaffenden, drum soll sich der eine nicht am andern über das Erträgliche hinaus bereichern.

*Antwort auf eine Umfrage »Um das Autorenrecht« im »Melos« IX/12.*

## ERICH KLEIBER

Es ist sehr schwer, ein Werturteil über die moderne Musik zu fällen. Darüber wird die Zukunft entscheiden. Ich meinerseits erlaube mir kein Urteil, empfinde es als meine Pflicht, begabten modernen Künstlern Gelegenheit zu geben, ihre Werke aufgeführt zu erleben. Diese Produkte modernen musikalischen Schaffens werden dann dem Publikum zur Diskussion gestellt. Manche Elemente, mit denen moderne deutsche Komponisten in ihren Arbeiten gern umgehen, müßten allerdings mit Vorsicht behandelt werden. Jazzmusik z. B. ist ein reines Importproblem. Jazz dürfte gewissermaßen nur als Zitat in einem musikalischen Werke verwendet werden, denn Jazz ist rein nationale Negermusik, und nur eine Negerkapelle kann richtig Jazz spielen. Wie Tango z. B. auch nur von einer argentinischen Kapelle in vollendeter Form gespielt werden kann. Was die heute oft beliebte Art betrifft, die Opern klassischer Meister durch entsprechende Inszenierungen zu aktualisieren, so ist diese Unart nach meiner Ansicht streng zu verwerfen. Die Stilisierung, der Versuch, das Milieu ins Moderne zu rücken, ist von größtem Übel, denn zu der Musik jeder Oper gehört der Stil, aus dem sie geboren ist.

*Aus »Das Heute in der Musik« in der Berliner Börsen-Zeitung, 1. I. 1931.*

## ERNST KRENEK

»Verzeihen Sie, ich habe mich dem Luxus ergeben; ich habe ein Streichquartett geschrieben«, sprach vor kurzem ein prominenter Komponist zu einem prominenten Verleger. — Der Autor, der also sprach, wollte sich beim Verleger dafür entschuldigen, daß er ihm eine Arbeit brachte, von der er wissen mochte, daß keiner von beiden mit ihr etwa goldene Berge erwerben, sondern daß diese vermutlich nicht einmal die Selbstkosten für ihre Vervielfältigung und dergleichen hereinbringen würde. Der Verleger leistet sich einen Luxus, wenn er ein Streichquartett druckt. Abgesehen davon ist aber ein Musikwerk überhaupt eine Luxusangelegenheit, denn es gehört nicht zu des Lebens Nahrung und Notdurft. Immerhin gibt es aber auch unter den Luxuswaren anbringliche und einträgliche, z. B. »Wenn die Elisabeth« und so. Ein Streichquartett gehört jedoch zu der Gruppe der Ladenhüter, in welcher Eigenschaft es vielleicht nur noch von Sonaten für die Violine allein oder Duos für Kontrafagott und kleine Trommel übertroffen wird.

Nun wollen wir, bevor wir unsere Zeit wieder einmal so schlecht machen, wie sie wirklich ist, sehen, wie das früher war. Es wäre wunderbar und äußerst ergiebig, wenn einmal ein fleißiger Soziologe, sagen wir, für das Jahr 1880, folgende Feststellungen machen

wollte: wieviel Konzerte und welcher Art haben damals in der Musikstadt Wien stattgefunden, was ist aufgeführt worden, wieviel Menschen haben diese Konzerte besucht und wieviel Geld wurde vereinnahmt, wie hoch waren von Fall zu Fall die Spesen und Honorare? Es wäre nicht unmöglich, daß wir bei einer solchen Untersuchung große Überraschungen erleben würden, indem die zahlenmäßigen Differenzen vielleicht gar nicht so sehr zuungunsten der Gegenwart sprechen würden. Gewiß, man wird wahrscheinlich noch für die genannte Zeit eine bemerkenswerte Tätigkeit von Mäzenen feststellen, die diese und jene Unternehmung finanziert haben, was sie heute nicht tun, aber das würde ja nur beweisen, daß das Defizit nicht erst heute erfunden wurde, und man weiß anderseits, daß es heute erheblich weniger Dilettanten gibt, die als Notenkäufer in Frage kommen, wobei es immer noch nicht erwiesen ist, daß die damaligen Dilettanten dem Verleger jede Novität aus der Hand gerissen haben. Aber nur der streng zahlenmäßige Nachweis könnte uns lehren, ob wir die Gegenwart nicht ein wenig schief sehen, wenn wir von dem rettungslosen Verfall des Konzertes und dem unaufhaltsamen Aussterben des Konzerthörers reden, wie wir das in mancher Berliner Publikation lesen. Aber dort hört man ja stets das Gras wachsen, das gar nicht gesät wurde, und man hat ja anderseits sogar den Wisent gerettet; von solchen Büffeln soll es schon wieder ein paar tausend geben ...

*Aus »Geist als Luxus« im »Anbruch« XII/9,10*

## EMIL SAUER

... Die erste Begegnung mit dem Meister ist mir unvergeßlich geblieben. Trotz seines hohen Alters und der bedingungslosen Ehrwürdigkeit seiner priesterlichen Erscheinung verleugnete Liszt keinen Augenblick den Weltmann. Er machte kein Hehl daraus, daß er meinem Kommen mit großen Erwartungen entgegengesehen habe. »Die Fürstin«, sagte er, »hat mir von Ihrem Spiel mit dem größten Enthusiasmus geschrieben. Sie können sich also vorstellen, daß ich sehr gespannt bin. Wir werden morgen eine kleine Seance bei Blüthner arrangieren, kommen Sie hin. Ich bin sehr neugierig, Sie zu hören!« — Die »Seance« fand andern Tags statt. Ich spielte einige Stücke von Chopin, Grieg, Rubinsteins Stakkato-Etüde und zum Schluß Liszts Zwölfte Rhapsodie. Der Meister hatte mir reglos zugehört, ich konnte also nicht entnehmen, welchen Eindruck ihm mein Spielen gemacht oder nicht gemacht hatte. In schwerer Befangenheit schloß ich nach dem letzten Takt der Rhapsodie den Flügel und stand auf. Auch Franz Liszt erhob sich nun und trat auf mich zu. Der Atem stockte mir, als ich des Meisters Augen mit einem gütigen, warmherzigen Ausdruck auf mich gerichtet sah. Und nun empfing ich für mein Spiel die höchste Auszeichnung, die für einen Pianisten damals zu vergeben war: Liszt zog mich an sich, drückte einen Kuß auf meine Stirn und erklärte sich bereit, mich als Schüler bei sich aufzunehmen. — Heute, da seit jenem Tage so viele Jahre vergangen sind, weiß ich so genau wie damals, daß es in meinem Leben keinen größeren Augenblick gegeben hat ...

*Aus »Wie Emil Sauer zu Franz Liszt kam« von Sales im Neuen Wiener Journal, 28. XII. 1930.*

## IGOR STRAWINSKIJ

Schon in Paris, wo eine große Zahl von Künstlern die Entwicklung der Berliner Kroll-Oper mit außerordentlichem Interesse verfolgt, habe ich gehört, daß man beabsichtigt, dieses Operninstitut zu schließen. Jetzt, bei meinem Aufenthalt in Berlin, erfahre ich zu meinem größten Erstaunen, daß wirklich eine Entscheidung gefallen ist, die zur Schließung der Kroll-Oper führt. Ich kann eine solche Maßnahme nicht verstehen und will sie nicht glauben. Ich kenne die Arbeit der Kroll-Oper seit ihrem Bestehen, ich habe zahlreiche Aufführungen meiner Werke gehört, ich habe dort Aufführungen klassischer und anderer, moderner Opern gesehen. Ich hatte nach diesen praktischen Erfahrungen das Gefühl, daß es in Europa *eine* einzige Stelle gab, an der von Grund auf an der so notwendigen Erneuerung der Oper gearbeitet wird, mit ernstestem Willen, bestem Erfolg und mit weitreichender Resonanz. Eine Stelle, zu der man kameradschaftliches Vertrauen haben konnte.
Und dieses von innen heraus lebendige, in seiner Arbeit saubere Institut, diesen einmaligen, nicht wieder zu belebenden Organismus will man umbringen? — — Unmöglich!

*Antwort auf die Rundfrage »Rettet die Kroll-Oper!« im »Tagebuch« XI/46.*

## HERMANN W. VON WALTERSHAUSEN

... Es ist eine Folge der Herkunft Webers vom Theater, zum Teil auch eine Folge seiner unregelmäßigen musikalischen Lehrjahre, daß die Auswirkung des klassischen Orchesters

erst später in seinem Schaffen einigermaßen hervortritt. Auch die Instrumentation seiner Konzertmusik ist durchaus theaternah. Entscheidend ist die Weiterführung französischer Operninstrumentationskunst durch den Deutschen Simon Mayr auf italienischem Boden; als Vermittler erscheint Webers Lehrer, der Abt Vogler, der den Versuch unternimmt, die alten Kunststücke der Oper dem sinfonischen Orchester und dem der Kirche einzufügen. Zunächst sei aber festgestellt, daß diese fast sämtlich recht alt sind. Gedämpfte Posaunen und Pauken kannte Monteverdi schon; gedämpfte Hörner und Trompeten waren der Zeit Jomellis und Traëttas längst geläufig. Erprobtes Theatergut, vor allem von den Venezianern stammend, hatte sich von einem auf den andern vererbt. So die sordinierten Streicher, die heldenhaften Fanfarenklänge und vieles andere. Die Flöte war als Charakterisierungsmittel in keiner Opernschule bedeutungslos gewesen. Die Oboen waren stets eine der stärksten Farben bei den Franzosen und bei vielen anderen. Verhältnismäßig stiefmütterlich war bis zur Zeit des klassischen Sinfonieorchesters nur das Fagott behandelt worden; es bedurfte langer Zeit, bis es sich von seiner Aufgabe als Baßverstärkung emanzipierte...

Was ist nun das wesentlich Neue bei ihm? Denn daß das Webersche Orchester eine ganz eigene und selbständige Farbe hat, und daß dies mitbeherrschend für die Entwicklung von Berlioz, Marschner und Wagner wurde, ist doch nicht zu bestreiten. Weber war ein hervorragender Pianist und ist der Vater des virtuosen Stiles des 19. Jahrhunderts. Seine Vorliebe für das Virtuose tritt auch deutlich bei seiner Beschäftigung mit den Bläsern als Solo-Instrumenten hervor. In seinen verschiedenen Stellungen hat er stets und von Anfang an virtuose Solostücke für die verschiedenen Bläser geschrieben. Er hat sich mit einem Instrument nach dem anderen beschäftigt, mit der Flöte und Oboe schon sehr früh, sehr bald auch mit dem Fagott. Am intimsten drang er allerdings in das Wesen der Klarinette ein, wozu ihm seine langausgedehnten Konzertreisen mit Baermann Veranlassung gaben. Die an allen Orten auftauchenden Bemühungen um Verbesserung der Blasinstrumente blieben ihm nicht verborgen. So übertrug er die virtuose Spielart auf sein Orchester.

*Aus »Carl Maria von Webers Instrumentation« im »Orchester« VII/18.*

## GOTTFRIED KELLER UND JOH. BRAHMS

*Ein unbekannter Brief*

Wien, 8. Juli 1874.

Verehrter Herr v. Brahms.

Als ich Sie in Zürich jüngsthin zum erstenmal traf, hatte ich soeben beiliegendes Familien-Kantätchen abgefaßt und fortgeschickt, welches in der Familie Exner (Adolfi) aufgeführt werden soll. Nun hier angekommen, erneuert sich mir der Einfall, Sie dürften vielleicht nicht ganz unzugänglich sein, sich für Betonung der paar Verse im gleichen leichten Sinne, wie sie gemacht sind, erbitten zu lassen, um einer sehr liebenswürdigen Gesellschaft, der Sie selbst nähertreten sollten, eine Freude und mir selbst einen großen Jux zu machen. Es wären vier Stimmen von Damen und Herren mit Klavier zu berücksichtigen. Sollten Sie mir den Witz (als solchen abgefaßt und behandelt) schicken wollen, so wäre es unter der Adresse G. Keller bei Professor Exner, Josephstätterstraße 17. Zu dem schreckbarsten Gegendienste, sowie zu jeder andern Schandthat bereit, Ihr freundschaftl. ergebener

Gottfr. Keller.

Jedenfalls nehmen Sie mir die Attaque nicht übel!

*Das beigefügte lustige Hochzeitscarmen lautet:*

Zwei Geliebte, treu verbunden,
Gehen durch die Welt spazoren,
Jedes hat sein Herz verloren,
Doch das andere hat's gefunden.

Jedes trägt die leichte Last
Wie die Uhr am Kettchen fast,
Also geht's auf Steg und Wegen
Ruhig fort mit gleichen Schlägen.

Schau, die können's! Sagen ferne
An der Himmelshöh' die Sterne,
Wer sind sie? Gleich schrei'n wir da:
Sigmund und Emilia!

*

Brahms komponierte wirklich das »Kantätchen«, das sich heute im Wiener Privatbesitz befindet. Er bewahrte dem Dichter bis zu seinem Tode, wie aus manchen Äußerungen hervorgeht, eine verehrungsvolle Freundschaft.

*Mitgeteilt von K. Pfister, München, im Bund, Bern, 28. XII. 1930.*

## HUGO VON HOFMANNSTHAL

... Die Nationen ringen um das lebendige Wort und um die lebendige Tat, sehnen sich

nach dem Unerreichlichen: daß das Wort und die Tat eines sei. Mozarts Klänge waren ihren drangvollen Herzen zu erhaben in ihrer Harmonie, und zu irdisch friedvoll. Sie wollten den Redner, der ihr Zerklüftetes in eins brächte und das Übermaß der Empfindungen reinigte und heiligte; den Priester, der ihr Herz hinauftrüge vor Gott wie ein verdecktes Opfergefäß; den Wortführer — aber wie sage ich es? sie wollten den Priester ohne Tempel, den Wortführer gewaltig wie Moses und doch beschwerten, behinderten Mundes; sie wollten den Redner, das Unsägliche zu sagen. Ihre ganze Inbrunst ging auf das, was unerfüllbar schien. Da rief der Genius der Nation noch einen: da trat Beethoven hervor.

Er trat in Haydns und Mozarts Welt, wie Adam hereintrat zwischen die vier Ströme des Paradieses. Er glich den Engeln und war nicht ihresgleichen, frommen, aber störrischen Gesichts; er war der erste Mensch. Sein Verhältnis zur Musik war nicht mehr unschuldig, es war wissend. Das singende, gleichsam mit Menschenstimme sprechende Orchester unter seinen Händen sang nicht mehr reinen Wohllaut, verklärte Harmonie der Schöpfung: es sang eigensinnig des einzelnen Menschen Lust und Weh. Jeder Musiksatz war ein Thron der Leidenschaft. Ihm war Brust und Stimme gegeben, das Heilige aus seinen geheimen Wohnsitzen zu rufen, und er rief es zu sich, dem Einsamen, mit ihm zu ringen und mit ihm zu spielen. Einsam führte er ein tönendes Gespräch mit dem eigenen Herzen, mit der Geliebten, mit Gott, ein stockendes Gespräch, oft ein erhaben-verwirrtes. Aus unzerbrochenem, im Aufruhr noch frommem Gemüt ward er der Schöpfer einer Sprache über der Sprache. In dieser Sprache ist er ganz: mehr als Klang und Ton, mehr auch als Sinfonie, mehr als Hymnus, mehr als Gebet: es ist ein nicht Auszusagendes: eines Menschen Gebärde ist darin, der dasteht vor Gott. Hier war ein Wort, aber nicht das entweihte der Sprache, hier war das lebendige Wort und die lebendige Tat, und sie waren eins ...

*Aus »Die deutsche Musik« in den Hamburger Nachrichten, 23. XI. 1930.*

## LEO KESTENBERG

... Die Bestimmungen über den Privatunterricht in der Musik, die in dem bekannten preußischen Erlaß vom 2. Mai 1925 erschienen sind, wurden vielfach als ein Eingriff in die Privatsphäre, als Bedrohung der »Freiheit der Kunst«, als ein Übergriff über die »Grenzen der Wirksamkeit des Staats« bezeichnet. Aber, so muß man sich fragen, soll man, wie Wilhelm Humboldt es unter dem Eindruck der französischen Revolution in seinem radikalen Essay: »Ideen zu einem Versuch, die Grenzen der Wirksamkeit des Staates zu bestimmen« tut, dem Staat überhaupt das Recht bestreiten, den Unterricht zu organisieren — dies ist die Auffassung in England und Amerika — oder soll man radikal den *ganzen* Unterricht unter Staatsaufsicht stellen, damit nicht verschiedene Kategorien und Wertungen entstehen. Gerade heute ist ja der Privatunterricht dauernd in Gefahr, gegenüber der Schule ins Hintertreffen zu geraten. Die Freiheit der Kunst darf nicht zu einer Vogelfreiheit der Kunst, des Musiklehrers, ausarten. Wobei nicht vergessen sei, daß der Staat ja nur die Aufsicht hat über den Unterricht an *Jugendliche* und über diejenigen Fächer, die auch in der Schule gelehrt werden, also über Musik, nicht aber z. B. über den Tanz ...

Jeder einzelne Angehörige des Musiklehrerstandes wird alles daran setzen müssen, um dieser Umwandlung durch Steigerung der *Leistung*, durch ganz besonders hohe Qualität des Unterrichtes zu begegnen. Eine jede Klavierstunde muß heute den Kampf mit den anderen Interessengebieten des Schülers aufnehmen, da die gesellschaftlichen Gewohnheiten, die sonst zum Musikunterricht führen, mehr und mehr wegfallen. Um so mehr ist es Aufgabe des Staates, der Bildungs- und Unterrichtsdezernate der Städte, dem Privatmusikunterricht aus den angeführten kulturellen Gründen jede Förderung angedeihen lassen. Wir denken an die Einrichtung von Seminaren, Kursen, Lehrgängen und Fortbildungsmöglichkeiten aller Art. In Preußen ist das Interesse der Verwaltungsbehörden, der Regierungen und der Provinzialschulkollegien geweckt. Gerade das, was den Kampf besonders verschärfte, die »Abneigung gegen den Oberschulrat« wirkt sich günstig aus als Verbindung der Privatmusiklehrerschaft mit den Behörden, als Erkenntnis von der Zugehörigkeit des Musikunterrichts zu den pädagogischen Erfordernissen des Musiklehrers zur großen pädagogischen Familie ...

*Aus »Die kulturellen Forderungen der Musikerziehung an Staat und Gesellschaft« in der Deutschen Tonkünstler-Zeitung, 5. XI. 1930.*

## NEUE OPERN

*José Berr* ist mit der Vertonung der musikalischen Komödie »*Der tote Gast*« beschäftigt, deren Buch von Rudolf Lothar stammt.

*Eugen Bodart* ist der Komponist einer neuen Oper »*Hirtenlegende*«, deren Uraufführung im Dezember 1930 in Weimar stattfand.

*J. Gotavek*, ein südslawischer Komponist, hat sein Erstlingswerk »Morana«, eine dreiaktige Volksoper, in Brünn zur Uraufführung gebracht.

*Hans Pfitzners* neues Bühnenwerk, das mystische Musikdrama »*Das Herz*«, ist Anfang Januar in der Komposition *beendet worden.* Noch steht die Arbeit der Instrumentierung bevor. Der Stoff stammt von Hans Mahner-Mons und ist in Gemeinschaft mit Pfitzner zum Textbuch gestaltet worden. Die Handlung spielt in der Barockzeit mit einem Ausflug ins Phantastische. Über die Uraufführung ist noch nichts Entgültiges bestimmt.

*Siegfried Kallenberg* hat eine abendfüllende Oper »*Die lustigen Musikanten*« vollendet. Der Text stammt von Clemens Brentano, der ihn einst in Form eines Singspiels für E. T. A. Hoffmann entworfen hatte. Kurt Pfister besorgte die operngemäße Neufassung.

*Ottorino Respighi*, der Komponist der »Versunkenen Glocke« und des »Belfagor« hat zwei neue Opernwerke vollendet. Das eine heißt »Die Flamme«, Dichtung von Claudio Guastalla, hat historischen Stoff und behandelt einen tragischen Liebeskonflikt in Ravenna zur Zeit des Ostgotenkönigs Theoderich und des byzantinischen Exarchen. Das andere Werk nennt Respighi eine im Konzertsaal aufzuführende »Kammeroper«. Es behandelt die Legende der ägyptischen Maria. Dieses Werk soll im Dezember unter Toscaninis Leitung in der »Carnegie Hall« in New York uraufgeführt werden.

*Arnold Schönbergs* neue Oper, zu der er selbst den Text verfaßte, betitelt sich »*Aron und Moses*«.

Die neue Oper »*Das Mirakel*« des flämischen Tonkünstlers *Renaart Veremans* erlebte bei der Uraufführung in Antwerpen einen Erfolg.

## OPERNSPIELPLAN

BERLIN: Die Berliner Staatsoper hat *Richard Strauß'* Neubearbeitung von Mozarts »*Idomeneo*« zur Aufführung erworben.



In der *Städtischen Oper* wird noch im Lauf dieser Spielzeit *Paul Graeners* Oper »*Friedemann Bach*« (Text von Rudolf Lothar) zur Uraufführung gelangen.

FREIBURG: Die in München zur Uraufführung gebrachte neue Oper von *Julius Weismann* »*Die Gespenstersonate*« wurde im Januar hier herausgebracht. (Bericht folgt.)

HELSINGFORS: Im Frühjahr wird *Richard Strauß* in Helsingfors während einer Festspielwoche, die ihm zu Ehren von der Stadt veranstaltet wird, einige seiner Werke selbst dirigieren. In Aussicht genommen sind unter anderem die »Josefslegende« und eine Neueinstudierung der »Ariadne auf Naxos«.

KÖNIGSBERG: *Paul Hindemith* hat sein Frühwerk »*Das Nusch-Nuschi*«, Text von Franz Blei, einer Umarbeitung unterzogen. Die Uraufführung dieser Neufassung fand am 22. Januar im Königsberger Opernhaus statt. (Bericht folgt.)

MAILAND: Die Scala eröffnete die dieswinterliche Spielzeit mit *Verdis* »*Lombarden*« und erzielte einen großen Erfolg. (Bericht folgt.)

STENDAL: *Julius Weismanns* »*Schwanenweiß*« gelangte hier im Altmärkischen Landestheater zur Aufführung.

WASHINGTON: Die deutsche Operntruppe, die eine Gastspielreise, auf der Wagner-Opern gespielt werden, durch die größeren Städte der Vereinigten Staaten unternimmt, hat im National-Theater mit ihrem ersten Gastspiel in Amerika reichen Beifall geerntet. Zur Aufführung gelangte »Die Götterdämmerung«, die von *Schillings* dirigiert wurde.

ZOPPOT: Für die diesjährigen *Wagneraufführungen* werden diesmal besondere künstlerische Vorbereitungen getroffen. Nicht nur *Schillings*, sondern mit ihm abwechselnd *Karl Elmendorf* werden den »Ring« dirigieren. Es sind zwei Zyklen (ohne das Rheingold) geplant. Die künstlerische Leitung liegt wieder in den Händen von *Hermann Merz*.

*

*Die meistaufgeführten Opern der Berliner Städtischen Oper.* Nach einer Statistik des Hauses erlebten im Laufe des Geschäftsjahres 1929/30 43 Werke der Opernliteratur insgesamt 335 Aufführungen, und zwar entfielen auf 20 Werke deutscher Komponisten 162 und auf 23 Werke ausländischer Komponisten 173 Aufführungen. Das Ausland überwog demnach. Zu den am meisten gespielten Werken gehören die Opern Verdis mit 50 Aufführungen, gefolgt von Puccini, dessen Opern insgesamt 45 Aufführungen erlebten. Erst an dritter Stelle steht als deutscher Komponist Mozart mit 40 Aufführungen, dann folgen Wagners Musikdramen, die 37 mal gespielt wurden; weiter schließen sich an d'Albert mit 20, Lortzing und Tschaikowskij mit je 14 und Beethoven mit 13 Aufführungen. Zu den zugkräftigsten und beliebtesten Opern gehörten »Bohème«, »Madame Butterfly« und der »Wildschütz«, die je 14 Aufführungen erlebten. »Tannhäuser« und »Fidelio« gingen je 13 mal in Szene.

## NEUE WERKE FÜR DEN KONZERTSAAL

*Hermann Ambrosius* hat eine *neue Sinfonie* vollendet, in der er versucht, unter Beibehaltung der Viersätzigkeit eine thematisch geschlossene Form des ganzen Werkes zu geben.

*Wolfgang Fortner* hat soeben ein Schulstück mit Musik »Cress ertrinkt« (Worte von Andreas Zeitler) vollendet. Das Werk, das eine packende Episode aus der Wanderfahrt einer Schülergruppe zum Gegenstand hat, wird gelegentlich der nächsten Woche »Neue Musik« in München uraufgeführt.

*Joseph Haas* ist mit der Komposition eines Volksoratoriums beschäftigt, in dessen Mittelpunkt die heilige Elisabeth steht. Das Werk, das im Verlag B. Schott's Söhne erscheinen wird, hat für alle Chorvereine eine besondere Bedeutung, weil im kommenden Jahre der 700 jährige Todestag der Nationalheiligen Deutschlands und Ungarns gefeiert wird.

*Arthur Honeggers neues sinfonisches Werk* trägt den Titel »*Vermouth-Cassis*«, auf deutsch Johannisbeerlikör, und ist nach »Rugby« und »Pacific« die letzte Stufe einer musikalischen Trilogie, die die Reise, den Sport und den Alkohol schildert. Wie aus der »Berliner Börsen-Zeitung« ersichtlich ist, verwahrt sich der Komponist »von vornherein gegen den Vorwurf der Programmusik, wenn ihm auch die Terrasse eines Kaffeehauses gewisse Vorstellungen für die musikalische Übertragung geliefert habe. Er habe nur versucht, durch die Töne den originalen Geschmackscharakter des Likörs wiederzugeben. Beim Genuß des berühmten Getränkes habe er, ohne seinem ästhetischen Ideal untreu zu werden, Elemente der Musikalität gefunden, an die er sonst vielleicht nie gedacht habe, ja, er habe von einer für den Alltag hergerichteten Tischkarte das losgelöst, was ihr Gleichgewicht ausmache. Von der »Antigone« und »Judith« bis zur Komposition einer Speisekarte scheint also doch kein weiter Weg zu sein.«

*Darius Milhauds* jüngstes Werk, eine Rhapsodie für elektrische Klingeln über einer Stromstärke von 220 Volt, erfuhr bei der Uraufführung in Paris eine erfolgreiche Aufnahme.

Die *Philharmonische Gesellschaft* in *Brüssel* veranstaltet demnächst die europäische Uraufführung der »*Psalmensymphonie*« von *Igor Strawinskij*, unter Leitung von *Ansermet.*

*

Der Zwickauer Lehrergesangverein bereitet die Uraufführung der Chorfolge für unbegleiteten Männerchor, op. 10a, von *Walter Rau* (Chemnitz) vor. Ein Walter Rau-Abend wird von Kirchenmusikdirektor W. Nestler in der Ehrenfriedersdorfer (Sa.) Kirche veranstaltet werden.

## KONZERTE

ALTONA: Das Kammerspiel von *Ludwig Weber* »*Christgeburt*«, ist auch in Altona von der Pädagogischen Akademie unter der Leitung von *Hans Hoffmann* in der Christianskirche erfolgreich zur Aufführung (ohne Spiel mit Sprechern) gebracht worden.

BADEN: Am 26. Dezember 1930 fand hier die Uraufführung eines Werkes statt, das die Bearbeitung einer bisher *unbekannten Messe Mozarts* darstellt. Das Werk führt den Titel »Harmoniemesse in C-dur für Chor, Streichquintett, Pauken und Orgel«.

BAMBERG: Ein neues Werk von *Karl Schäfer*, die Kantate »Vom Tage der Arbeit« für Sprecher, Männerchor, Baritonsolo und Kammerorchester fand bei der Uraufführung lebhaften Beifall.

BERLIN: *Walter Niemann* brachte in der Berliner Funkstunde seinen *Bali-Zyklus* (Visionen und Bilder aus dem fernen Osten) op. 116 für Klavier zur Erstaufführung.

BRÜSSEL: *Richard Strauß* dirigierte im Palais des Beaux-Arts eigene Werke mit stärkstem Erfolg. Besonders gefiel das Finale des »Rosenkavalier« und »Till Eulenspiegel«.

HAMBURG: Der *St. Michaelis-Kirchenchor* veranstaltete mit dem Philharmonischen Orchester unter der Leitung von *Alfred Sittard* in der St. Michaeliskirche am 7. Januar 1931 ein *HeinrichSchütz-Konzert*. Zur Aufführung gelangten an monumentalen mehrchörigen Werken u. a.: Da pacem (9 stimmig), der 115. Psalm (12 stimmig), Nun danket alle Gott (10 stimmig), Saul was verfolgst du mich (14 stimmig), Vaterunser (9 stimmig), Zion spricht (12 stimmig).
Der vom Hamburger Kammerorchester am 1. November 1930 veranstaltete *Bach-Abend* wurde am 17. Dezember wiederholt. Das Programm bot die h-moll-Ouvertüre à Flauto, 2 Violine, Viola e Basso, das Konzert c-moll für Violine, Oboe und Streichorchester, die Kantate à voce sola: »Weichet nur betrübte Schatten« per 1 Oboe, 2 Violine, 1 Viola, canto ed fondamentum und das Concerto à une Traversiere, une Violino primo, une Violine è una Viola in ripieno, Violoncello, Violone è Cembalo concertato (Brandenburg. Konzert 5). Von den Mitwirkenden sei die Cembalistin Edith Weiß-Mann genannt.

LEIPZIG: Ein *bisher unbekanntes Klavierkonzert* in c-moll von *Friedemann Bach* aus der Bach-Sammlung Manfred Gorke-Eisenach, der die von Adolf Busch uraufgeführte G-dur-Sonate und das auf dem Kieler Bachfest mit so großem Jubel aufgenommene Quodlibet zu danken war, wurde in Leipziger Rundfunk uraufgeführt; Ausführende waren der Bearbeiter des Manuskriptes *Willy Eickemeyer*-Jena (Klavier) und das Leipziger Sinfonieorchester unter *Alfred Szendrei*. Das schöne Werk, gedrungen in der Form und thematisch außerordentlich reich gestaltet, wird von den Sachverständigen Friedemann Bach zugeschrieben, wiewohl auf dem Titelblatt von Friedemanns Hand als Verfasser Joh. Sebastian angegeben ist. Die Ecksätze tragen manches Merkmal Johann Sebastians — vielleicht fand der Sohn die Themen im Nachlaß — während der langsame Mittelsatz für Friedemann durchaus charakteristisch ist. Das noch ungedruckte Werk bedeutet für die klavierspielende Welt eine schöne Bereicherung ihrer Literatur.

MINNEAPOLIS: Der Münchener Cellist *Alfred Kühle* gab kürzlich ein erfolgreiches Konzert.



NEW YORK: Der *Don-Kosaken-Chor* wurde im Verlauf seiner amerikanischen Tournee von der *Metropolitan Oper* zu einem Konzert eingeladen. Das Konzert gestaltete sich zu einem großen Triumph.

NÜRNBERG: Der Nürnberger Kammerchor und Männergesangverein unter Leitung von *Waldemar Klink* brachte in seinem letzten Konzert neben Werken von Lassus, Händel und Gabrieli Ur- und Erstaufführungen von *Egon Wellesz*, *Karl Schäfer*, *Hermann Erpf* und *Hans Gebhardt*.

PITTSBURG: Am 25. November hat die Pittsburgh Society unter Mitwirkung des Mendelssohn-Klubs in der Carnegie Music Hall die amerikanische Erstaufführung des Werkes »*Sursum corda*« für gemischten Chor, Soloquartett, Orchester und Orgel von *Arthur Piechler* veranstaltet.

TEPLITZ: Die Konzertordnung des Kurorchesters unter Leitung O. K. Willes sieht 10 Veranstaltungen vor. Die Programme zeigen eine erlesene Zusammenstellung bedeutender klassischer Werke. Eine Reihe erster Solisten ist gewonnen. Unter den neueren Komponisten, darunter einige mit Uraufführungen, seien genannt: A. Domansky, Rudolf Engel, Keußler, Krenek, J. Marx, R. A. Mayer-Ronspary, Reznicek, Schulhoff, Strawinskij und H. Zitterbart.

ULM: *Fritz Hayn* brachte am Totensonntag erstmals *Verdis Requiem* zur Aufführung (Solisten: Oberländer, Dierolf, Walter, Weil). Er wird demnächst mit der »Liedertafel Ulm« das »Chorpastorale« von *Herrmann*, »In den Bergen« für Soli, Chor und Orchester von *Heinrich Kaspar Schmid* (Erstaufführung) sowie *Bachs* »Kunst der Fuge« herausbringen.

WIEN: *Zweites internationales Bruckner-Fest 1931.* Unter Leitung des geschäftsführenden Vorsitzenden Rudolf Holzer hielt die Sektion Wien der Internationalen Bruckner-Gesellschaft ihre diesjährige Hauptversammlung ab, in der der bisherige Gesamtvorstand mit *Franz Schalk* als erstem Vorsitzenden wiedergewählt wurde. Im Einverständnis mit dem Präsidium der Internationalen Bruckner-Gesellschaft beschloß die Versammlung die Veranstaltung des Zweiten internationalen Bruckner-Festes für Ende September 1931 in Wien unter Heranziehung allererster Kräfte und in Verbindung mit einer allgemeinen Tagung der Gesellschaft. Das von der Stadt *Köln* für 1931 geplante Bruckner-Fest wurde zugunsten Wiens auf das Jahr *1932 verlegt.* Die künstlerische Oberleitung des Wiener Festes wird Franz Schalk innehaben.

## TAGESCHRONIK

Der 160. Geburtstag *Beethovens* wurde in *Bonn* nur still begangen. Der Verein »Beethoven-Haus« hat die Geburtsstätte Beethovens mit Blumen geschmückt und an seinem Denkmal einen Kranz niederlegen lassen. Auch die Stadtverwaltung ließ am Denkmal einen Kranz niederlegen.

In Salzburg plant die Internationale Stiftung Mozarteum eine Feier im Geburtszimmer *Mozarts.* Außerdem wird eine Mozartausstellung im Zusammenhang mit der Errichtung eines ständigen Theatermuseums beabsichtigt. Auch die Ausgabe von Mozartgedenkmünzen in mehrfacher Prägung sowie von künstlerischen Postwertzeichen, die sich auf Mozart auf seine Zeit und die Orte seiner Tätigkeit beziehen, wird ins Auge gefaßt.

Die Münchener Stadtverwaltung ehrte das Andenken an *Max Reger.* Sie ließ am 1. Stock des Hauses *Viktor-Scheffel-Straße 10,* in dem der Tondichter eine große Zahl seiner Werke geschaffen hat, eine von Bildhauer *Müller-Hipper* ausgeführte Gedenktafel anbringen, die Frau Musika als edel stilisierte Halbfigur zeigt und auf der die Inschrift steht: »In diesem Hause wohnte der Tondichter Max Reger im Jahre 1907«.

Das Stadtgeschichtliche Museum im Alten Rathaus in *Leipzig* hat eine *Siegfried-Wagner-Gedächtnis-Ausstellung* eröffnet. Die Ausstellung enthält neben den wertvollen Beständen des Museums Leihgaben aus dem Hause Wahnfried und interessante Stücke aus Privatsammlungen.

*Um die Herabsetzung der Opern-Tantiemen.* Unter dem Eindruck der schweren wirtschaftlichen Krise, in der sich die Opernbühnen befinden, hat der Deutsche Bühnenverein den Beschluß gefaßt, die Tantiemen für abendfüllende Opern von zehn auf acht Prozent herabzusetzen. Außerdem sollen die üblichen Gebühren für Notenmaterial künftig in Fortfall kommen. Über diesen Beschluß ist es nun zwischen dem Deutschen Bühnenverein und dem Verband deutscher Bühnenschriftsteller und Komponisten und dem Verein der Bühnenverleger zu einem Streit gekommen, der inzwischen die Form einer Klage wegen Bruchs der Tarifverträge angenommen hat, die der Verband Deutscher Bühnenschriftsteller und Komponisten und der Verein der Bühnenverleger gegen den Deutschen Bühnenverein angestrengt hat. Der Beschluß des Deutschen Bühnenvereins trifft besonders die Verleger großer Opernwerke, deren Herstellungskosten für Partitur und Ausarbeitung für die einzelnen Stimmen sowie für den Klavierauszug und für das Textbuch auf annähernd 50 000 Mark sich belaufen. Ein Festhalten seitens des Bühnenvereins an seinem Beschluß würde ein Lahmlegen der gesamten Opernproduktion nach sich ziehen.

*Wiener Beschluß der Autorengesellschaften.* Die Vorstände der Gema, G. D. T. und A. K.M, haben im Hinblick auf die Schwierigkeiten die sich bei der Erfassung der Aufführungsgebühren für ernste Musik in Deutschland infolge der ungünstigen Wirtschaftslage ergeben haben, beschlossen, zwar im wesentlichen die im Sinne des Urheberrechts angemessenen Tarife aufrecht zu erhalten, jedoch die Nachlaßmöglichkeiten grundsätzlich unter den Gesichtspunkten der wirtschaftlichen Billigkeit und der kulturellen Verantwortlichkeit zu erweitern. Um eine loyale Durchführung dieses Grundsatzes zu gewährleisten, wird der Direktion des Musikschutzverbandes, ein Ausschuß für ernste Musik angegliedert in den die Vorstände der drei Gesellschaften je einen sachverständigen Vertreter entsenden. Zum Vorsitzenden dieses Ausschusses ist *Georg Schumann* gewählt worden.

*Ein nationales Komitee zur Propaganda der Musik* hat sich soeben in Frankreich gebildet. Dem Komitee gehören etwa 200 bekannte französische Musiker (Komponisten, Dirigenten, Konservatoriums- und Opern-Direktoren) an, die Direktoren der großen Pariser und Provinz-Zeitungen, die Vertreter der Verleger und Instrumenten-Firmen. Außer-

dem ist die Regierung, die Abgeordneten-Kammer und der Senat darin vertreten. Zunächst werden wertvolle Ehrenpreise für musikalische Vereinigungen, ein neuer großer Kompositionspreis und Stipendien für Auslandsreisen junger französischer Musiker geschaffen werden.

In der Sammlung alter Streichinstrumente im *Konservatorium* zu *Brüssel* fehlte bisher die »Groß Geig«, die Sebatsion Virdung 1511 beschrieben hat. Der Frankfurter Geigenbauer *Eugen Sprenger* hat dieses Violininstrument rekonstruiert und dem Brüsseler Museum als Geschenk überwiesen.

Der Hofgeigenbauer M. Music hat in Laibach eine von ihm gebaute Tenorgeige vorgeführt. Die Mensur des neuen Instrumentes, das die doppelte Größe der Violine darstellt — entspricht vollkommen der des Cello, so daß jeder Cellospieler mit Leichtigkeit darauf spielen kann.

In der *Gesellschaft für deutsche Gesangskunst und -Forschung*, hielt am 13. Januar der Münchner Stimmbildner Jörgen Forchhammer einen Vortrag über »Die Ausbildung der Gesanglehrer«. Im Programm der Gesellschaft sind ferner verzeichnet Vorträge von: Th. S. Flatau (»Konstitution und Stimme«); Mary Hahn (»Stimmbildung für alle«); Carl Jahn (Referat über die Tagung »Stimme und Sprache«); Franz Wethlo, Leiter des Phonetischen Laboratoriums der Universität (»Elektroakustik und Schallplatte in der Gesangspraxis«.)

Obermusikmeister *Adolf Becker* (Berlin) beging seinen 60. Geburtstag. Das gleiche Alter erreichte *Max Kämpfert* (Solothurn). *Ernst Boehe* wurde 50 Jahre alt, *John Petersen* blickte jüngst auf das 70. Lebensjahr zurück. Den 75. Geburtstag konnte *Georg Richard Kruse* am 17. Januar feiern.

Am Musik-Seminar der Stadt Freiburg i. Br. ist eine Kapellmeisterklasse des Generalmusikdirektors *Hugo Balzer* neben der Klavier- und Kompositionsmeisterklasse von *Julius Weismann* eingerichtet worden.

*Erwin Brynicki* hat eine sehr erfolgreiche Tournee, die ihn u. a. auch nach Holland und Österreich führte, beendet.

*Issay Dobrowen* ist zum Leiter der Frankfurter Museums-Konzerte gewählt worden.

*Emanuel Feuermann* wurde zum Professor ernannt.

Der Musikpreis 1930 der Stadt München wurde einstimmig dem Professor an der Akademie der Tonkunst, *Gustav Geierhaas*,



verliehen. Der Preisträger ist 1888 geboren und seit 1920 an der Münchener Akademie der Tonkunst in Kompositions- und Harmonielehre tätig.

Als Nachfolger des im vergangenen Sommer verstorbenen Heinrich Kröller ist als Ballettmeister an die *Bayerischen Staatstheater Willy Godlewski* verpflichtet worden. Godlewski war früher in Frankfurt a. M., Nürnberg und Kassel tätig.

*Robert Hernried* wurde an Stelle von Wilhelm Klatte zum Mitglied des Prüfungsausschusses der Staatlichen Prüfung für Organisten und Chordirigenten ernannt.

Die Berliner Pianistin *Alice Jacob-Loewenson* hat im November und Dezember in vielen süddeutschen, französischen und Schweizer Städten Vorträge über jüdische Musik gehalten.

*Kurt Johnen*, der durch seine Untersuchungen im Psychologischen Institut der Universität Berlin bekannte Klavierpädagoge, hielt in den zehn wichtigsten Städten der Schweiz Vorträge über die in seinem Buch »Neue Wege zur Energetik des Klavierspiels« niedergelegten Forschungsergebnisse.

*Ernst Legal* tritt am Ende der Spielzeit von der Leitung der Berliner Staatsoper am Platz der Republik zurück.

Anläßlich seines 75. Geburtstages wurde *Arnold Mendelssohn* der *Ehrenbürgerbrief der Stadt Darmstadt* verliehen.

Am Wohn- und Sterbehaus des Komponisten *Wilhelm Rudnick* in Liegnitz wurde eine Gedenktafel angebracht.

An Stelle Wilhelm Klattes ist *Max von Schillings* als Mitglied des vorläufigen *Reichswirtschaftsrates* berufen worden.

*Georg Sebastian*, der die deutschen Festspiele in Barcelona leitete, ist aufgefordert worden, auch die dortigen italienischen Festspiele zu leiten.

Zur Nachfolge des bisherigen Leiters der *tschechischen Philharmonie* in *Prag Talich* sollen drei Dirigenten von Rang berufen werden. Man spricht von einem Triumvirat: Jirak, Klemperer (vielleicht auch Walter oder Zemlinsky), Malko.

Das *Witzenbacher-Trio*, Karlsruhe, dem Werner Laukisch als Cellist und Friedrich Linnebach als Pianist angehören, widmet sich mit Vorliebe der zeitgenössischen Musik. In sein Programm hat das Trio Werke von Graener, H. C. Schmidt, Honegger, Ravel usw. aufgenommen.

## TODESNACHRICHTEN

*Carlo Carpi* † im Alter von 90 Jahren in Modena; er war einst der berühmteste Heldentenor Italiens, namentlich gefeiert als Partner von Adelina Patti und als Raoul in den Hugenotten.

*Philip Heseltine*, der unter dem Pseudonym *Peter Warlock* komponierte und schrieb, hat in seiner Wohnung in Chelsea (London) aus bisher nicht geklärten Gründen Selbstmord durch Einatmen von Leuchtgas begangen. Heseltine hat über hundert Lieder und mehrere Orchesterwerke komponiert.

*Karl Lichtwark*, 42 Jahre Organist von St. Marien in Lübeck, † im 72. Lebensjahr.

*Oskar Nedbal*, 1874 geboren, Schüler Dvoraks, Mitglied des Böhmischen Streichquartetts, Dirigent, Komponist, Theaterdirektor in Preßburg, stürzte sich kurz nach der von ihm selbst geleiteten Erstaufführung seines Balletts »Der faule Hans« in Agram aus dem zweiten Stock des Theaters. Er war sofort tot. Nervenzerrüttung und materielle Schwierigkeit sollen die Motive gewesen sein.

*Paul Prill*, in Berlin geboren, ein vielbewährter Orchesterleiter, der in Hamburg, Nürnberg, Schwerin, München (Kaim-Orchester), Berlin und bis 1927 in Kottbus erfolgreich tätig war, † im 61. Lebensjahr.

*Leo Sachs*, ein aus Frankfurt a. M. stammender, in Paris tätiger Komponist, Ritter der Ehrenlegion, Präsident französischer Musikgesellschaften, † zu Paris im 74. Lebensjahr.

*Gustav Schumann*, der langjährige Leiter der Rollfußischen Musikakademie in Dresden, † 72 jährig.

*Otto Singer*, ein geborener Dresdner, der seine hervorragende Begabung für die Anfertigung von Klavierauszügen, insbesondere von Werken seines Freundes Richard Strauß bewährte, ist in Leipzig einem Schlaganfall erlegen. Er hat ein Alter von 67 Jahren erreicht.

## TH. MANNBORG, DER BEGRÜNDER DER DEUTSCHEN SAUGWIND-HARMONIEUM-INDUSTRIE

starb 1930 im 69. Lebensjahr in Leipzig. Der Verstorbene war eine der markantesten Persönlichkeiten der deutschen Musikindustrie. Th. Mannborg, gebürtiger Schwede, kam 1886 nach Deutschland und gründete 1889 in Borna die »erste Deutsche Harmoniumfabrik nach Saugwindsystem«. Es war schwer, mit den amerikanischen Harmoniums, welche damals die Welt beherrschten, den Kampf aufzunehmen. Aber es gelang, alle Schwierigkeiten zu überwinden und die Instrumente auf eine früher nie für möglich gehaltene tonliche Höhe und Qualität zu bringen. Das Mannborg-Harmonium dominiert heute in aller Welt.

Dauernd steigende Nachfrage nach Mannborgscher Qualität zwangen 1894 zur Vergrößerung und Verlegung des Betriebes nach Leipzig. Seit 1904 finden wir das Unternehmen in eigenen Räumen in Leipzig-Lindenau. Hier entstanden auch die vielen epochemachenden Neuheiten mit der Spitzenleistung, dem vollkommensten Harmonium der Welt »Mannborgs Schwell-Orgel«.

Vom 80. nördlichen Breitengrad bis zur Südspitze Afrikas, im fernen Osten und Westen hat man das Mannborg-Harmonium in den Dienst der Haus-, Schul- und Kirchenmusik gestellt. Zahlreiche erste Auszeichnungen auf Welt- und Fachausstellungen bezeugen den Sieg Mannborgschen Geistes im friedlichen Wettkampf auf deutschem und fremdem Boden. Th. Mannborg erhielt den Titel eines Kgl. spanischen Hoflieferanten, ferner den Hoflieferantentitel des Königs von Rumänien und anderer Fürstlichkeiten. Weitere Auszeichnungen liegen in seiner Ernennung zum Associé der Königlichen Musikakademie zu Stockholm und in der Berufung zu Preisrichter-Ämtern.



Verantwortlicher Schriftleiter: Bernhard Schuster, Berlin-Schöneberg, Hauptstraße 38

Druck: Frankenstein & Wagner, Leipzig.

# EIN NEUER BEETHOVENFUND IN ANTON SCHINDLERS NACHLASS

VON

REINHOLD ZIMMERMANN-AACHEN

Am 21. Dezember 1929 übergab ich im Auftrage der noch lebenden Großnichte Anton Schindlers den von mir geordneten Nachlaß des einst hilfreichsten Freundes Beethovens dem Beethovenarchiv zu Bonn. Er bestand im wesentlichen aus mehreren Hundert Briefen von mehr oder minder bedeutenden Zeitgenossen und Zeitgenossinnen an Schindler, aus etwa vierzig Kompositionen (darunter zwei großen Messen in Partitur) des im allgemeinen nur als Dirigent und Schriftsteller bekannten Erblassers, und aus einer nahezu fertig ausgearbeiteten, für ihre Zeit wichtigen »Ästhetik der Tonkunst«. Eigentliche »Beethoveniana« enthielt die Sammlung nicht, da Schindler sie 1845 (teilweise auch erst später) der Königlichen Bibliothek zu Berlin verkauft hatte. Wie aus dem Tagebuch der Pariser Reisen (1840 bis 1842) und der Reise nach Berlin und Leipzig (1843), sowie aus mehreren Briefstellen hervorgeht, geizte Schindler auch nicht mit der Hergabe von Geschenken aus seinen Beethovenschätzen an begeisterte Verehrer und Verehrerinnen. Aus beiden Gründen schien es sich zwanglos zu erklären, daß der Nachlaß keine Beethovenschen Originalien mehr enthielt.

Um so erstaunter war ich, als ich im Frühjahr 1930 gelegentlich eines Besuches bei der eingangs erwähnten Großnichte Schindlers nicht nur den wirklich letzten Rest des Nachlasses, sondern als dessen kostbarsten Bestandteil nun ein Päckchen mit *Blättern aus den Konversationsheften Beethovens*, darunter die meisten von ihm selbst beschrieben, entdeckte! Es waren dies die Überbleibsel eines einst größeren Vermächtnisses, das Schindler 1864 seiner in Mannheim lebenden Schwester Marie, einer vor ihrer Verheiratung tüchtigen und allgemein geschätzten Bühnensängerin (seine eigene Schülerin!), hinterlassen hatte. Im Laufe der Jahrzehnte war das meiste davon in alle Winde verkauft worden — die Konversationsblätter aber hüteten nach dem Tode von Marie Egloff deren Erbinnen als unantastbares Gut.

*

Vor der Wiedergabe des Wortlauts der Blätter dürfte es zweckmäßig sein, einiges zur Auffassung und Beurteilung seines Inhaltes Nötige vorauszuschicken. Zunächst wird es natürlich jedermann am meisten reizen, zu erfahren, *was Beethoven selber* für wert und wichtig hielt, es zu Papier zu bringen. Und da will sich denn das Gefühl der Enttäuschung, das schon so manchen Forscher beim Studium der Konversationshefte ergriffen hat,

anfänglich auch hier einstellen; denn Offenbarungen aus seiner *künstlerischen* Welt treten aus Beethovens Eintragungen nirgends hervor. Dafür werden wir um so öfter des mit den Sorgen und Nöten des Alltags und der Krankheit beladenen armen *Menschen* Beethoven ansichtig! Und merkwürdig: gerade *diese* Tatsache ist es hernach, die einen je länger, desto stärker in ihren Bann zieht; läßt sie einem doch die tiefsten Einblicke in des Meisters erschütternde Lebenstragik tun. Wird gar erst das Kapitel »Neffe Karl« angeschnitten, so rundet sich der Leidenskreis eines schier maßlos geprüften Größten der Erde, und es erhält jedes, auch das, ja gerade das Allergewöhnlichstes betreffende Wort des Gewaltigen seine tragische Bedeutung.
Karl van Beethoven hatte seinem Onkel vielerlei Besorgungen zu erledigen und auf allerhand Fragen zu antworten. Einmal hilft er ihm auch, einen Brief an eine »Majestät«, der Beethoven ein neues Werk widmen durfte, zu entwerfen. Gleich hinterher machen sich beide über die in jenem Schreiben angewandten »alleruntertänigsten« Floskeln lustig — ein Bände sprechendes Beispiel für Beethovens sonderbare Erziehungsweise an seinem Neffen. Herrschte gerade gut Wetter, war gleich schier alles wieder gut und der Jüngling wurde wie ein erfahrener und vertrauter »Alter« gehalten.
Der *Bruder Johann* kommt nur mit wenigen Sätzen zum Wort, *Schuppanzigh* ebenfalls; aber hinter dessen Anerbieten, wegen einer neuen Haushälterin Nachschau halten zu wollen, schreibt Beethoven bitter:

»Deine Zeit ist leicht besser angebracht,
dieses gehört nur zum Ganzen ———«

»meiner erbärmlichen Lage nämlich« sollte wohl der lange, verächtlich nach abwärts gezogene Gedankenstrich heißen . . .
Der Besuch der Sängerin *Caroline Unger* führt dagegen in eine ziemlich heitere und launige Stunde während der sonst nicht gerade ergötzlichen Probenzeit zur 9. Sinfonie und Missa solemnis (Frühjahr 1824). Ob die in die nämliche Zeit fallende Versicherung der *anderen »schönen Hexe«*, daß Rossinische Partien sie nicht im mindesten anstrengten, Beethoven ebensoviel Freude gemacht hat wie das Geplauder der Unger, darf man mit Recht bezweifeln.
Ein unterhaltsamer und darum bei Beethoven 1½ Jahre lang gut angeschriebener Erzähler war *Karl Holz*, dessen Karl Ludwig-Anekdote ein hübsches Beispiel seines flüssigen Stils darstellt. Was Holz im übrigen aufschreibt, verrät den musikkundigen und weltgewandten Mann, der er unstreitig war (Näheres über ihn von Walther Nohl in »Neue Musikzeitung« 1925, Heft 8 und 9). Wie er Seyfried abtut, beweist allerdings auch, daß ihm *jedes* Wort recht war, um einen ihm mißliebigen Künstler in Beethovens Augen herabzusetzen.
Derselbe Walther Nohl wirft im März- und Aprilheft 1925 der Zeitschrift »Die Musik« Anton Schindler vor, daß er »eine echte Lakaiennatur« ge-

wesen sei. Liefert schon Schindlers späteres Leben, das ein einziger Kampf für Beethoven war, Beweise über Beweise dafür, daß Schindler aus ganz anderem Holze geschnitzt war, als Nohl es wahr haben möchte, so führt Nohl selber zum Überfluß derartig viele Stellen aus den von ihm herausgegebenen Konversationsheften an, die ebenfalls das Gegenteil seiner Behauptung als zutreffend erhärten, daß jedes weitere Wort zur Verteidigung Schindlers eigentlich überflüssig wird. Es ist und bleibt nur bedauerlich, immer wieder von neuem erleben zu müssen, daß das alte Vorurteil gegen Schindler selbst heute noch nicht allgemein einer gerechteren Einschätzung weichen will. Wie soll sich denn in aller Welt ein Durchschnittsmensch gegenüber einem unbedingten Ausnahmemenschen betragen, dessen einzigartiges künstlerisches Genie ihm wie wenigen anderen klar vor Augen steht und dessen menschliche Schwächen ihm die Pflicht zu dienen und zu helfen, zu leiden und zu — verzeihen, gebieterisch auferlegen? Kann er es überhaupt vorbildlicher tun, als Schindler es getan hat?! Einen Vorwurf Nohls gegen Schindler erblicke ich auch darin, daß er an dessen vielmaliges »Auftreten« in den Konversationsheften die Bemerkung knüpft: »um sich mit dem Meister über alles mögliche, leider oft allzu Gewöhnliche, zu unterhalten«. Ja, ist denn irgendein sonstiger Mensch aus Beethovens Umgebung von der ausgiebigen Behelligung mit »Gewöhnlichem« verschont geblieben? Der Schluß von Breunings Niederschrift mag da für hundert andere Belege sprechen. Gerade das »Gewöhnliche« war ja das Gebiet, in dem sich Beethoven *nicht* zurechtfand und in dem er gelegentlich sogar »tyrannisiert« werden mußte, damit er sich selbst keinen allzu großen Schaden zufügte. Das Un- und Übergewöhnliche bewältigte er schon allein. Wie wenig Nohls vermeintlich sachliche Feststellung aber überhaupt zu Recht besteht und wie — unklug es war, Schindler in dieser Hinsicht besonders hinter Karl Holz zu stellen, werden die folgenden Blätter besser als weitere Worte zu beweisen vermögen.

Alles in allem gestatten die von Schindler »zurückgehaltenen« Blätter trotz ihrer äußerlichen Zusammenhanglosigkeit die Wiederherstellung vieler wesentlicher Züge in Beethovens Lebensumständen während ungefähr der letzten drei Jahre seines irdischen Martyriums. Darin beruht auch ihr unvergänglicher Wert. Das Beethovenhaus in Bonn aber darf sich glücklich schätzen, in Fräulein *Rau* auch diesmal wieder eine großherzige Stifterin gefunden zu haben und den Nachlaßrest Anton Schindlers seinen Beständen demnächst eingliedern zu können.

## DER WORTLAUT DER BLÄTTER

*Seite 1*

Schindler: Die Sontag ist heiser, daher sie sich auch schonen muß. Die Fräulein U.[nger] sagt, daß sie, die S., zu viel zu Hause singt.

Caroline Unger: Warum sind Sie nicht in den Jahreszeiten zu mir in die Loge gekommen?
D. h. Sie waren faul!
Der Grobian Preisinger[1]) findet mich mager! Darüber haben wir disputirt.
P. sagt, ich sey eine Flasche mit einem Haarzopf.
Die Köchin hat uns einen Gefühlvollen Capaun gegeben, denn sie hat ihn angefüllt[2]).
Heurathen Sie!

*Seite 2*

Die Gans ist sehr gut die Semmel welche darinnen war muß hinein kommen.
Sie verstehn nichts von der Kochkunst meine Herren.

Schindler: Das ist ein verfluchter Mensch, er ist witzig, satyrisch und alles übrige.

C. Unger: Er sagt ich sey eine Gans es ist schade, daß ich nicht witzig genug bin, ihm Stich zu halten, und daß ich besser als er, ihn bedauern würde, wenn ich ihm wehe thun solte.
Im Juan (?) war es völler als im Corradino *[Oper Rossinis]*.
Erkennen Sie mich für gut?

*Seite 3*

Schindler: Der erste schöne Frühlingstag.

C. Unger: Herr P. glaubt nicht, daß ein Unterschied zwischen Verstand und Vernunft sey.
Der hat schon daß Creditiv der ganzen Stadt

Schindler: ich gehe itzt zu Duport[3]) u. komme gleich wieder, will hören quid juris?
Die Fräulein U. und H. P. werden bleiben bis ich komme, längstens in ¾ Stunden bin ich wieder hier.

*Seite 4*

Gruß und Handschlag bietet Euch großer Meister der kleine Duport, u. schickt Ihnen hier das Buch von Kanne[4]) zum Durchsehn, Er glaubt, daß es sehr gut ist, daß der 1.te Act etwas kalt sey, dagegen der 2. 3. wirklich vortrefflich sind. Kanne weiß nichts davon, u soll es auch jetzt noch nicht erfahren. Ebenso ist Duport der Meinung, daß eine Oper romantischen Inhalts für unsere Zeit das Beste und Vorteilhafteste sey, für Compos. [iteur] und die Bühne.

*Seite 5*

Den schriftlichen Contract wird er Ihnen sogleich einhändigen, sobald Sie sich entschließen, die Oper zu schreiben.
ich muß mich gleich wieder empfehlen, denn ich bin heute im Ausziehen u habe später Probe.
In 2—3 Tagen werde ich wiederkommen, um Ihren Entschluß zu hören.
Sonntag werde ich wahrscheinlich mit Duport nach Baden[5]), denn eingeladen hat er mich schon, ich werde Montag kommen wenn Sie es erlauben.

*Seite 6*

Schindler: Die Jetti[6]) glaubt, es gehören Liebhaber doch zum menschlichen Leben.
sie will wissen, was ich geschrieben
Sie werden die Güte haben müssen, u das Mädel in einem Fiaker schicken.

---

Die »Anmerkungen zum Wortlaut« stehen am Schluß.

*Seite 7*

Henriette Sontag: Im Freyhauss auf der Wieden
Rossinische Opern will ich alle Tage singen, die werden mich gar nicht anstrengen.

Schindler: mir haben sehr Viele gesagt, es wäre ihnen lieber, den ganzen Guß des Werkes zu hören, als blos Teile davon; u sie mögen Recht haben.
wenn es Abends den 7. Aprill statt haben kann, so ist es immer besser, die ganze Messe wird gemacht; allein es ist Zeit.
ein modernes Duett wird auch nicht zuviel seyn.

H. Sontag: Besonders wenn man ein Fidelio singt

*Seite 8*

Schindler: Lassen Sie übrigen Exempl[are] von jemand anderem blos collation.[ieren] u es ist hinlänglich. Sie gewinnen mehr Zeit für das Uibrige.
haben Sie denn zu mir kein Zutrauen, daß ich es kann und will — wenn das ist, dann täte es mir sehr leid; zum Collat[ionieren] braucht man nur genug (Stumpfsinn? Sitzfleisch?) haben. Sie geben mir blos einzelne Stimmen zum C, die Prime, dann die Secondi etc.
Sie selbst dürfen nur 1 Stimme durchsehen; darnach halte ich mich fest.

*Seite 9*

K. Holz: Gegen Subscription
für 2 Concerte 10 f W. W.
Der Verein[7]) müßte aber durch ein Schreiben von Ihnen um Mitwirkung angegangen werden
Die Handlung Stoff
Schupp[anzigh] glaubt, daß es bald gemacht werden soll
Das erste ist jetzt, die Zeit zu bestimmen, wann, und ob es

*Seite 10*

Es ist im Grunde doch nur eine Variation

Beethoven: Erdäpfel Wipplingerstraße No 363 Eine Portion von verschieden.[er] Gattung.

*Seite 11*

Holz: Er ist ohnedieß beauftragt vom Verein, die Biographie Mosels[8]) zu schreiben; er wird schon etwas über ihn und seine Eitelkeit vermögen; er kann ihm allenfalls versprechen, diesen Zug in der Biographie Mosels als großes Verdienst herauszuheben.
Stadler[9]) und Mosel
Auch Beethoven; aber ich sagte, es wäre Schade, daß man so etwas dem Verein gebe.

*Seite 12*

Beethoven:
25
25
25
radaun Wohnung
— Theresienbad
— Meidling —
in Hetzendorf —
in der hintern Briel —
alle in der Wiener-Zeitung vom 5-ten Junie angezeigt —

*Seite 13 und 14*

Neffe Karl: Gluck war auch Ritter
Er ists von seinem Vater her
Er hat wenig Platz
Du könntest mir den Inhalt des Briefes diktieren, so wären wir morgen fertig.

Eure Majestät!

Es macht ein großes Glück meines Lebens aus, daß ich die Ehre haben kann, Eu. M. gegenwärtiges Werk ergebenst zueignen zu dürfen. E. M. sind nicht bloß Vater Höchstihrer Unterthanen, sondern auch der Kunst und Wissenschaften; um wie viel mehr muß mich also Ihre gnädigste Erlaubniß erfreuen, da ich
selbst so glücklich bin, mich, als Bürger von Bonn, unter Ihre Unterthanen zu zählen.
Ich bitte E. M. dieses Werk als ein geringes Zeichen der hohen Verehrung allergnädigst anzunehmen, die ich Ihren Tugenden zolle.

Ich habe die Ehre zu seyn
E. M.
ergebenster
L. v. B.

Beethoven: Sopran(?)




*Seite 15*

letzten Takts des maggiore das SS vergessen ist.

Neffe: Am besten ists, Goldscheckpapier zu nehmen.
Nur überall a l l e r g n ä d i g s t u. a l l e r h ö c h s t I h r e Allerhöchst Ihnen unterthänigst

Aller Ihnen Unterthanen

Ich bin mit tiefster Ehrfurcht
E. M.
unterthänigst gehorsamster

*Seite 16*

| | |
|---|---|
| 2 f 30 | 3 f 49 |
| 3 | 4 „ 22 |
| 5 | 4 „ 39 |
| 10 f 30 | 11 „ 6 |
| | 23 f 46 |
| | 10 f 70 |
| | 12 f 46 |

Sie bekommt 12 f 46 ×. Sie hat die 7 f für die Kappe auch gleich aufgeschrieben.
Der Bruder[10]) geht jetzt nach Hause, denn die Pferde müssen gefüttert werden. Wir müssen etwas aus dem Wirtshaus hohlen lassen, um 1 Uhr kommt er mit dem Wagen, u um 2 Uhr fahren wir fort

*Seite 17*

Beethoven: Kohlmarkt Mörschner u Jasper
Handbuch der Homöopathischen Diätetik für alle Stände etc von dem

practischen Arzt Dr. Caspari 8 leipzig 1825
Brosch. 1 fl: 6 × C. M.

*Seite 18*

Neffe: Es wird sich zeigen.
Du sollst nochmahl schreiben, o/[der] i c h.
Machst Du weite Spaziergänge?
Die Luft (?) ist gut.
Sie ist besser.
Der Wurm ist nicht herauszubringen.
K. K. Beamter. Wechsel.

*Seite 19*

Beethoven: Karl wegen dem Correpetitor —
Kuhlau Königl. dänischer Kammer Musiker
bei Mörschner u Jasper
Aeti [Feti?] organon oder das Irrige der Hahnemannischen Lehre
im organon der Heilkunst
Von Dr. J. C. A. Heinrich Prof. zu leipzig gr. 8
Leipzig 1825 1 fl: 38 × C. M.

*Seite 20*

Neffe: Er[11]) wird geglaubt haben, ganz zu Dir zu kommen.
Ich verhalte mich meistens stumm.
Er ist als Werkführer im Gebirg. 4 Stunden
Willst Du sie sehn?
Es kann nicht seyn
Weil er dort gebunden ist

*Seite 21*

Das wären 55 f.
Ich werde jetzt nach Hause gehen, da ich noch viel zu tun habe. — Wir haben gestern für Montag die Berechnung von 62 Kaufmännischen Geschäften zu machen bekommen u. das kostet viel Mühe u. Zeit. — Wenn Du das Geld für den Schneider mit geben willst, werde ich es ihm

*Seite 22*

geben; es hat aber auch noch Zeit. — Samstag komme ich Mittags zu Dir. —
Dr. Monath als Correpetitor ist auch schon zu Ende.
Sie kann schon nächsten (?) morgen.
Beethoven: Steirische Kapaunen Echte Grünangergasse No 833 in

*Seite 23*

Beethoven: über Witwenanstalten in der österr. Monarchie[12])
Von Ph. Kremer Brosch. 30 × C. M.
Kohlmarkt Klarisches Hauss
in Biedermannsdorf eine Stunde von Baden

*Seite 24*

Kaffeh Malen
Teller
raffiniertes Oehl

Eßlöffel für das Gesandte (?)
Beistifte
bei Sellighauser
die Sicherheits Schlösser[13]) etc. Von ?? Hought ? aus dem Englisch.[en] mit Abbildung.[en] 8. 40× C. M.

*Seite 25*

Holz: Geschickte Söhne Tubalkains, von dem da herkommen die Geiger und Pfeiffer

? Con intimo sentimento   pienodi sentimento

*Seite 26*

Beethoven: Karl Seifenpulver — Streusand —[14])
Georg Ortler Spängler am Himmelpfortgrund No 81 Zum weißen Lamm, untere Hauptstraße zur Kuhdorfer lilie (?)
Englische privilegirte geruchlose retirad Maschinen. —[15])

*Seite 27*

Zum Schild Zum Fasan rothwein Wildpred (?) Echtes (bestes?) das Pfund zu 20 bis 36 × W. W.
Hoppe Lehrbuch der Astronomischen Wissenschaften mit 3 Krt. (Karten) Frankfurt 1815 1 fl: 35× W. W.
augustinergasse Lobkowiz (?) No 1157

*Seite 28*

Haushälterin: 2 & Zucker u 1 & Kaffeh 5 f 42 ×

Neffe: Die will Haushälterin werden.

| | | | |
|---|---|---|---|
| 1 f 39 | 5 f 42 | | 11 f 96 |
| 1 f 39 | 3 f 18 | | 5 f 42 |
| 3 f 18 (!) | 2 f 24 Kr. | | 6 f 48 |
| 2 f 24 | | Wein | 3 f 30 |
| 5 f 42 | | | 3 f 18 |

Sie sieht es ein. Sie könnte schon noch vielleicht ein paar Jahre die Summe mitnehmen, die sie g a n z aufbewahren, u. ihrer Enkelin überlassen kann. Sie schwätzt in Einem fort.

*Seite 29*

Beethoven: Ofner und Villaner[16]) rothen die Maß 48 × W. W.
bei Sellighauser[17]) Noth- u Hülfsbüchlein etc. etc. Von Dr. Z. Jecker (?). (2 Theile 58 Bogen mit vielen schönen Holzschnitten) 1 fl: 15 × C. M.

*Seite 30*

Neffe: 2 & sagt sie.

Haushält.: Riendfleich. Eviert (?) san besser.

Neffe: Sie hat in der Lichtensteinschen Küche kochengelernt.
Sie wird Deinen Geschmack schon treffen.
Wenn etwas seyn sollte, werde ich hinkommen.
Sie müßte ihre Möbel mitnehmen, weil sie keinen anderen Platz dafür hat.

*Seite 31*

Beethoven: 78 fl: 39×   6 fl: 31×   40 fl: C. M.
40
118 f 39×

*Seite 32*

dortige Victualien handlung
restauration zum blauen Igel rückwärts im Hof zu ebener Erde 4 Speisen 48 × 5 Speisen 1 fl 6 Speisen 1 fl: 30 × 7 Speisen ein fl: 48 × W. W.

*Seite 33*

Holz: Auch besser, als im Concert spirituel.
Seyfried traf ich im Conzert des Violinspielers Slavik. Dieser spielte ein Concert in Fis mol; die erste Modulation war nach A dur; Seyfried wandte sich zu mir, und sagte: sonderbar, auf einmahl geht er von G mol nach A dur!
Haben Sie ihn schon sprechen gehört?
Er hat eine Stimme wie der Leon.
Er schmiert für die Leipziger musikalische Zeitung.
Sie haben viele Ouverturen in C geschrieben.
Die erste zur Leonore, Prometheus, Coriolan, 6/8, und die bei Schott.

*Seite 34*

Holz: Mylord[18]) hat in seinem Concert vor 2 Jahren die Ouvertüre zu Coriolan gegeben; so gut wird man sie nicht so leicht wieder hören; es waren 4 Concertspieler bei den Violoncell.
Sie gießt Wasser in die leere Flasche.
Sie werden die ausführlichsten Aufsätze über seine Messen finden.
Seyfried[19]) und Lannoy[20]).
Sie hat heute geklagt, daß sie schlechtes Fleisch bekam; die Metzger sind sehr grob; sie muß künftig das Fleisch an einem andern Orte holen.
Es gibt im Grunde bei einer jeden etwas zu übertragen, die eine ist jung und hat eine Menge Liebhaber, die[21])

*Seite 35 bis 38*

Er versprach, alsbald die Stimme zu schicken, sobald die erste Correctur abgedruckt sein wird.
Zur hiesigen Polizey kamen vor 8 Tagen 12 Handwerksburschen, die ihre Wanderbüchel von München mitbrachten, um sie hier vidiren zu lassen. Da fand man in jedem dieser Büchel aus München unterschrieben: In Abwesenheit meines Polizeybeamten: KARL LUDWIG.
Sie sagten, daß sie in München zur gewöhnlichen Amtsstunde vor der Türe des Bureaus standen, als eben der König vorüber ging; er fragte, warum sie nicht hineingehen, und sich abfertigen ließen; die Antwort war, daß noch kein Beamter zugegen sey; da ließ der König auf der Stelle das Bureau aufsperren, und vidirte selbst die Wanderbücher. Das ist so eine Art Kaiser Joseph.
Heute war wieder Prozession für den Hof.
Ich habe sie heute gesehen; wenige Kunstwerke, viel Schmiererey[22]).
Unsere vortrefflichsten Mahler müssen sich aufs Portraitmahlen verlegen.
Es ist das Kuffnersche[23]) Sujet ganz anders.
Die Händel'schen Oratorien, außer Jephta, Messias, und einige größere sind doch im allgemeinen nicht mehr beliebt; man hört es und sieht es leider; zudem ist Saul[24]) von Händel nicht so ausführlich bearbeitet, was den Text anbelangt, als es bey Kuffner der Fall ist.
Uibrigens wäre einer solchen Zusammenstellung oder, wie sie glauben,

partheyischen Vergleichung, auch nicht auszuweichen, selbst wenn Ihr Oratorium früher gegeben würde; wer steht dafür, daß es Mosel nicht später doch bearbeitet hätte?
Große Meister sind von jeher oft in der Wahl des Stoffes zusammen gekommen; die Ausführung, die Form nähmlich, war immer verschieden; und wie verschieden muß sie erst bey Beethoven seyn!
Ich glaube nicht, daß Mosel von Ihrer Absicht unterrichtet ist; doch glaube ich eher, daß er selbst abstehen würde, dieses Oratorium zu bearbeiten, wenn er erfährt, daß Sie auf denselben Stoff schreiben.
Das beste wäre, den Kuffner schnell davon zu unterrichten.
Es war auch das zweytemahl wenig besucht.
Dietrichstein ist Bibliothekar geworden.
Er ist von September an nicht mehr Hofmusikgraf und Theater Director.
Um die Stelle des Hofmusikgrafen ist Graf Leonhard Harrach eingekommen; er führte im Gesuche an, daß er vor 20 Jahren etwas Flöte spielte, und daß auch in seinem Hause Quartetten gegeben wurde.

*Seite 39*

Schuppanzigh (?): Wenzl Rampl[25]) wohnt in der Rossau grüne Thorgasse No. 145 in Metzhauß
Donnerstag mittag
ich muß noch einmal zu ihm gehen, der Platz (?) [ist] zu eng.

*Seite 40*

Beethoven: über 30 Jahre alt als Haushält.[erin] in der Josephstadt burggasse No. 64 u. 67 im Hofe links über die hölzerne Stiege 1 ten Stock rechts die Thür beim Kleidermacher Freymel (?).

*Seite 41*

Schindler: Der kaledonische Homer — hehren Gemähldes menschlicher Seelengröße kriegerischen Heldenmuths Schilderung der grotesken Natur u ihrer Meteore[26])
Schuppanz.: Ich muß gehn, Bester; auch wegen der Haushälterin im 4 ten Stock werde ich mich erkundigen.
Beethoven: Deine Zeit ist leicht besser angebracht, dieses gehört nur zum Ganzen ——

*Seite 43*

chokolade — Kerzen — Lein. —
Levi Virtuose auf dem Patent Horn alle halbe Töne ? —
Nach dem 9ten Jenner 1826 erfolgt die Ankündig.[ung] der Auszahlung.

*Seite 44*

Neffe: Ich will ja kein Vergnügen mehr genießen, sondern nach Hause eilen, um meine Aufgaben zu vollenden.
Ich wünschte nur, daß ich dann nicht aufgehalten bin, weil ich, wie gesagt, sehr viel zu machen habe.
Willst Du Dich überzeugen, so darfst Du nur nachsehen kommen, ob ich zu Hause bin.
Ich werde also kommen.

*Seite 45*

Beethoven: Daß Du nicht verdienst alle die Sorgen und Wohlthaten u. Dir dieses mußt nachsagen lassen. Davon alle Zweifel —

Es ist die Frage, wann bin ich kurirt, wenn das Reiben im Bad keinen Husten und Schleim mehr heraus bringt?
Husten nur geht ?? fort

*Seite 46*

Du mußt für Dich sorgen. Es geht so nicht mehr —
Phänomen des Speichels am Silber —
Kühle bringt solche Blasen hervor, also ein Mittel, wodurch dieses äußerlich

*Seite 47*

? sind, ist es aber, daß sie finde, daß es nicht geht, so kann man alles aufheben
ich bin ? ? ? ? gehört ? ? ? ? ist Karl ? ? auf mein Ehrenwort. — —

Schindler: Wenigstens weit besser als unser Brot in der Stadt.
Bäckerbrot. —
Heut ist hier Kirchweihe
Der neue Erzbischof hat uns einige Feyertage mehr gemacht.

*Seite 48*

Beethoven: Der Herr Läßt ? ? ? aber sie brauche ? ?
? ? sind der eintzige ?, an den ich mich gewandt.
Es ist immer noch Zeit, u. tut einen solchen ? u. befördern. Wohnung im Franz.[iskaner] Kloster in Eisenstadt Karl in (?) salzburg oder Wien?[27])

*Seite 49 bis 51*

Schindler: er ist dieß ihm schuldig, weil er sich stets so nachgiebig gegen ihn benommen hat. Auch ist er fest überzeugt, daß er Sie so liebt und schätzt wie er selbst, u nicht blos des Eigennutzes wegen kommt[28]).
ich bath ihn[29]), doch öfters einen Assistenten zu schicken, damit er durch einen Sachverständigen Nachrichten von Ihnen erhalte, worauf er erwiderte, daß mit den Asist. doch nichts getan sey, u wenn etwas zu ordiniren sey, er sich doch erst persönlich davon müsse überzeugt haben. Er machte das Compliment, meine Relation sey ihm ebenso lieb als die eines Asist., er freut sich aber ganz besonders über Ihre Fortschritte in der Genesung, u. versichert, daß er sich mit dem Prof. recht gut verstehe. — Die Visite eines Asist. seye mehr eine Galanterie Visite, als eine ärztliche.
Seine Anfälle waren nie so heftig noch, als dießmahl; dazu wird er von früh Morgens täglich bis 3 Uhr mit Visiten geplagt, denen er gern die Thür versperren möchte.
Das sind blos lauter Weiber-Visiten, sagt er, von denen kein gescheidtes Wort zu hören ist. Schon (um) diesen auszuweichen will er früher als es möglich, das Bett verlassen; er bittet Sie ferner, nur bey dieser Vorschrift, sowohl bey dem Wein als dem andern zu verbleiben — und nicht zu vergessen, wenn diese kleine Dosis des Gumpoldskirchner aus ist, noch mehr davon für Sie in seinem Keller ist.
jetzt bedürfen Sie meiner nicht mehr für Morgen früh, und den Kaffeh laß ich auf ein ander Mahl.
gehe sie her Mariandl — nicht: gehen Sie her etc[30]).

*Seite 52*

je mehr man die Dienstboten respektirt, desto weniger wird man [es] selbst.
Versteht sich also den Mittelweg.

Beethoven: 40 ×
30 ×
6 20
7 f 40
12 f 40

Bruder Johann: steh auf und sez dich dan kanst du mehr ausrasten
Sie[31]) ist auch zugleich um die Suppe
Sie will heut eine andere Matraze nehmen

*Seite 53 bis 56*

*Bemerkung Schindlers: »Conversation des Hofrates von Breuning[32]) mit Beethoven aus dessen letzten Lebenswochen«.*

Stephan v. Breuning: Für die Dienstboten werden sie wohlfeiler kommen —
Eine lange Krankheit, die jedoch gleich mit dem Eintritte der guten Jahreszeit den besten Heilarzt in der Natur findet — Malfatti wird doch wohl bald kommen, da Röhrich sagt, daß er nächstens ausfahren werde. —
Wie hast du denn heute geschlafen?
Heute ist die Unbequemlichkeit doch etwas geringer als gestern. — Hat Carl geschrieben?
Worin ist er denn beschränkt worden? er hat ja alles erhalten, was er verlangte. —

*Schindler erläutert hierzu: » Die Antwort auf einen abermaligen Vorwurf Beethovens, sein geliebter Neffe sey durch Breunings Veranlassungen in seinem Cadeten-Stand übermäßig beschränkt wordn«[33]).*

Diese ist doch eine der nothwendigsten Vorsichten; auch der Bruder meiner Theres erhielt alles dch. den Hauptmann. — Diese Gemüths Bewegungen um den jungen Mann haben Dir viel geschadet. —
Es ist zu hoffen, daß er in der jetzigen Schule der Welt zum besseren Erkennen u. Benehmen geleitet wird. —
Die Frau Mama wollte ja jüngst Geld von Dir haben. —
Gib nicht einen Heller. —

*Schindler: » Die Frau Wittwe van Beethoven nämlich meint Breuning«.*

Sie haben Dir vielen Nachteil gebracht u. derjenige ....... Er[34]) ist Dir doch sehr anhänglich; u. mir viel lieber als der egoistische Holz. —
Ist Egoist in optima forma. —
Ich weiß es nicht, aber er ist großer Freund der Musik, ist in den Schuppanzighs Quartetten u. auch in den Landständischen (?) Konzerten. —
Es würde ihn gewiß sehr freuen —

*Schindler: » Dies bezieht sich auf Feldmarschall-Lieutn. Stutterheim u Dedication eines Werkes«.*

Er hat schon dem Obersten geschrieben, um Karl zum Reichs-Kadeten zu ernennen, wenn er einige Monate sich gut benahm. —
Du mußt Dich nicht in Bewegung bringen lassen, Du mußt nur heitere Dinge denken; denn dieses befördert die Genesung. —
Von Wegeler[35]) habe ich letzthin Briefe erhalten, mit dem Aufsatze einer Vollmacht von Christoph, über deren juristische Formeln Du Dich vor Lachen schütteln würdest. —
Er selbst hatte mir eine Vollmacht aufgesezt wegen der Erbschaft der Tante die ich unterschrieb und zurückschickte; als sie ankam, fehlten von seinem eigenen Aufsatze 50 Klauseln u. Formeln, die er jetzt in einem neuen Aufsatze verbessert. —

Dr. Röhrich, Wann haben Sie die letzte Oeffnung gehabt?
Malfattis Wie oft nehmen Sie die eröffnende Arzney?
Stellvertreter: Besser nur ein Mahl, u zwar einen starken halben Löffel, so spät als möglich.
Ich komme morgen um ½ 11 Uhr.
Breuning: Er wird bald wieder kommen.
Ich habe zwei Leinentücher mitgebracht zu Deinem Gebrauche. —
Zwey Leintücher werden auf 10 fl. Papier kommen. —
6 Leinentücher machen 30 fl. —
Das Polster kostet wegen der Federn, u. mit 2 Ueberzügen, wovon Du noch einen zu erhalten hast — denn er ist in der Arbeit —, 13 fl 46 × C. Schein. —
Soll Dir meine Frau also wirklich noch Leintücher kaufen? —

## ANMERKUNGEN ZUM »WORTLAUT«

1) Bassist; er studierte die Baßpartien in der IX. Sinfonie als erster ein.
2) Beethoven hatte bekanntlich eine Vorliebe für Wortspiele. Mit dem hier aufgezeichneten gedachte ihm C. U. gewiß eine Freude zu bereiten.
3) Direktor des Kärntnerthor-Theaters, in dem die Uraufführung der IX. Sinfonie stattfand.
4) Komponist und Dichter, Freund Beethovens. — Aus S. 4—5 geht ebenso wie aus S. 36/37 hervor, daß Beethoven sich nach der Vollendung von Missa und Neunter stark mit der Schaffung neuer Großwerke trug.
5) Badeort in der Nähe Wiens, Beethovens sommerlicher Lieblingsort.
6) Henriette Sontag.
7) Der »Musikverein«, auf dem Programm der »Großen Akademie« als Mitwirkender genannt.
8) Komponist und Musikschriftsteller, Bearbeiter Händelscher Oratorien.
9) Abt und Kirchenkomponist.
10) Der als Apotheker reich gewordene Bruder Johann.
11) Wer gemeint ist, ist nicht ersichtlich.
12) Beethoven dachte bei der Vormerkung dieses Schriftchens wahrscheinlich an die Unterbringung seiner Schwägerin, der Mutter des Neffen Karl, in eine »Witwenanstalt«.
13) Schon in einem Briefe an Schindler vom 2. Juli 1823 als notwendig erwähnt.
14) Der Neffe wurde von *Beethoven* zu vielen Besorgungen herangezogen.
15) Heute sagen wir »Zimmerklosets«.
16) Rotwein.
17) Anscheinend der Name einer Buchhandlung, wie Mörschner und Jaspar.
18) Dirigent.
19 und 20) Beide waren Kapellmeister und Komponisten in Wien.
21) Ein beredtes Beispiel, wie Künstlerisches und Alltäglichstes in Beethovens Gesprächen oft bunt wechselten.
22) Anscheinend meint Holz hier eine Gemäldeausstellung.
23) Dichter der »Chorphantasie«.
24) Einen »Saul« hatte Beethoven ernstlich vor zu schaffen.
25) Eigentlich »Rampel«, ein vielbeschäftigter Kopist.
26) Nicht recht verständliche Redeblüten Schindlers.
27) Anscheinend nach dem Selbstmordversuch des Neffen geschrieben, als es sich darum handelte, Karl irgendwo schicklich unterzubringen.
28) Vielleicht ist hier Dr. Röhrich, Malfattis Vertreter, gemeint.
29) »ihn« = Dr. Malfatti, *der* Arzt, auf den Beethoven noch wenige Tage vor seinem Ende *alle* Hoffnung auf Rettung setzte (Zettel an Schindler vom 27. März 1827).
30) Schindler belehrt Beethoven über die »Respekts«-Behandlung der Dienstboten.
31) Die Haushälterin.
32) Beethovens Bonner Jugendfreund und Wiener Altershelfer.

[33]) Karl war nach seiner Wiederherstellung im österreichischen Heere untergekommen. Der nachher im folgenden öfter gemeinte Baron Stutterheim war der Vermittler.

[34]) Anton Schindler.

[35]) Bonner Jugendfreund Beethovens und Breunings.

# WAS HAT MUSIK MIT POLITIK ZU TUN?

VON

OTTO JANOWITZ-WIEN

Die Zusammenstellung der Begriffe Musik und Politik muß uns Heutigen ebenso paradox erscheinen, wie sie den alten Griechen selbstverständlich war. Wenn wir an eine Verbindung von Musik und Politik denken, so erinnern wir uns allenfalls, daß es Lieder gibt, die symbolhaft mit Reichen oder Parteien verknüpft sind, so daß man die soziologisch-politische Form mit dem dazugehörigen musikalischen Signum zusammendenkt. So die Marseillaise, die Internationale, das Deutschlandlied, die Giovinezza. Diese gedankliche Verbindung fassen wir wohl kaum anders auf, als bloß assoziativ; tiefere Zusammenhänge sehen wir dabei nicht. Und wenn bei politischen Versammlungen oder Feierlichkeiten Musik eine Rolle zu spielen hat, so wirkt sie nur als motorische Gewalt etwa in der Rhythmik eines »zündenden« Marsches oder im Stimmung machenden, Gemeinschaftsgefühle auslösenden Chorgesang. Wir konstatieren solche Übung als Gepflogenheit von alters her und lassen es dabei bewenden.

Ganz anders gearteter Anschauung begegnen wir, wenn wir in die seltsame Welt des altgriechischen Musiklebens eintreten. Bei Philosophen, Musikschriftstellern, Historikern und Dichtern finden wir immer wieder die Musik in einen Zusammenhang mit dem öffentlichen Leben gebracht, der auf das Wissen um eine tiefere innere Verknüpfung hinzuweisen scheint. Die großen Werke des Plato und Aristoteles zum Beispiel, die sich mit der Lehre vom Staate beschäftigen, enthalten ausführliche Darlegungen über die Rolle, die Musik im öffentlichen Leben wirklich spielt oder nach Meinung und Rat dieser Denker spielen sollte. Plato geht so weit, vor Umwälzungen in der Musik zu warnen, da sie ebensolche in den öffentlichen Einrichtungen nach sich zögen. (»Staat«, IV. Buch.) Er bevorzugt ganz bestimmte Tonarten und Rhythmen nicht etwa aus künstlerischen, sondern aus staatsmännischen Gründen: Er findet sie geeigneter zur Realisierung seines Erziehungs- und Staatsideals. Er tritt dafür ein, daß man an der von den Altvorderen überlieferten scharfen Unterscheidung der verschiedenen Gattungen der Gesänge strenge festhalte, und konstatiert, daß die Nichtbeachtung dieser Verschieden-

heit, die Grenzverwischung und Artvermischung die übelsten entsittlichenden Wirkungen zeitige. Bunter Tonarten- und Rhythmenwechsel habe die gleichen, nicht bloß physisch schädlichen Folgen, wie Unmäßigkeit im Essen und Trinken. Er verlangt gelernte Kunstrichter für die öffentlichen musikalischen Wettkämpfe und tadelt die neu aufgekommene Devise: »Nun laßt das Volk auch Richter sein!« Das Publikum habe sich aus einem verständnisvoll zuhörenden und fachmännischem Urteilsspruch sich unterwerfenden in ein selbstbewußt und frech urteilendes verwandelt, zum Schaden der Kunst, zum Schaden des Publikums. — Er stellt einen genauen Plan für die musikalische Jugenderziehung auf und spricht es mit lapidaren Worten aus, daß er die Musik (worunter er übrigens immer die Musik im engeren Sinne in Verbindung mit der Dichtkunst versteht) in Gemeinschaft mit der Gymnastik für die Grundlage aller Erziehung halte.

Da solche und ähnliche Lehren durchaus nicht im Tone von Paradoxen vorgetragen werden, sondern mit der ruhigen Sachlichkeit eines, der nur belehren, nicht verblüffen will, so müssen wir annehmen, daß das Bewußtsein eines Zusammenhanges von Musik und Leben ein tiefeingewurzeltes und allgemeines war. *Musik war den Griechen noch Magie.* Ihre Einwirkung auf Psyche und Physis eine unmittelbare, entweder aufrüttelnde, und zwar bis zum Auslösen ekstatischer, also außernormaler Zustände, oder beruhigende, und zwar bis zur medizinalen Heilwirkung, also Zurückführung ekstatischer, außernormaler Seelenzustände in die Normallage. Daß halbmythische Überlieferung dem an östlicher Priesterweisheit geschulten Pythagoras »Wunder«-Heilungen durch Musik zuschreibt, erscheint nicht so verwunderlich. Aber daß sich noch der geheimnislose Gelehrte Aristoteles ernstlich und nüchtern mit der Musik als magisch wirkender Macht, als Heilfaktor befaßt, muß schon eher zu denken geben. In der klassischen griechischen Musikphilosophie ruhte noch die Musiklehre auf dem festen Untergrunde eines akustisch-mathematischen Wissens, das die Welt der Klänge in organischen Zusammenhang mit kosmischem Geschehen bringt. (Harmonikale Symbolik.) Die Überlieferung solcher Lehre reicht durch eine Reihe erlesener Köpfe bis in unsere Zeit; niemals aber konnte sie über einen kleinen Kreis ins Gebiet allgemeiner Bildung hinausgelangen, nicht einmal so sehr aus Gründen esoterischer Geheimhaltung, sondern weil man eben Mathematik, Physik, Chemie, Kristallographie, Astronomie und dazu Musiktheorie aus dem Grunde beherrschen muß, um diesen in schwindelnde Höhen und abgründige Tiefen der Abstraktion führenden Gedankengängen noch folgen zu können. Dabei ist es sonderbar, daß diese ganze tiefe Erkenntnis vom Wesen der Musik und ihrer Wirkung, und diese selbst mit ihrer ins Pathologische übergreifenden Intensität sich auf eine Musikübung gründeten, die uns als primitives Vorstadium der unseren gelten muß. Ihre Vokalmusik: Einstimmiger Solo- und homophoner Chorgesang. Ihre Instrumentalmusik:

Zither, Harfe und Flöte. Keine Kenntnis der gestrichenen Bogenseite, nichts was an unser modernes Orchester nur entfernt erinnerte.
Nicht immer blieb die altgriechische Anschauung und Lehre vom »Ethos« in der Musik, d. h. von ihrer außermusikalischen Bedeutung in unangefochtener Geltung. Das auflösende, zersetzende Gärungselement des griechischen Denkens, die Sophistik, drang auch in dieses feste Gefüge ein, um es zu lockern und allerdings auch, um Neuland zu gewinnen: Das Terrain, das die Ethik verlor, wurde der Ästhetik gewonnen. Liest man die nachklassischen Musikschriftsteller, so findet man, etwa bei dem witzigen Philodem von Gadara, überraschende Parallelen zu heutigen Strömungen. Nach Meinung dieser Vertreter der neuen Sachlichkeit im alten Griechenland ist Musik reines Tönespiel ohne tiefere Bedeutung und Wirkung, bloß Sache des Vergnügens, nicht in kausaler Verknüpfung, sondern im krassen Gegensatz zum »Ernst des Lebens« stehend. Man vergleiche mit dieser Lehre z. B. folgenden Satz eines heutigen Musikschriftstellers (Kurt Westphal in der Vossischen Zeitung vom 23. Nov. 1929): »Die konstruktive Musik *verneint* eine Bedeutung der Musik, die jenseits des ‚Nur-Klanglichen' liegt.«

*

Eigentlich müßte man wünschen, daß die heutige Psychologie, gereift durch Psychoanalyse und exakte Laboratoriumsarbeit aufs Neue sich mit den Rätseln der Musik befasse. Insbesondere *ein* Problem zeigt sich in seiner ganzen Lösungsbedürftigkeit auch auf diesem Teilgebiet (und es mündet geradewegs in unsere Titelfrage), nämlich: Was wird aus verdrängten Seelenkräften? Und von diesem Aspekt aus gesehen wird das heutige Schlagwort von der unromantischen Musik sehr bedenklich. Weist die Musik alles Romantische aus ihrem Reich, wird sie vernünftig, diesseitig, ingenieurhaft, amerikanistisch — kurz so, wie sie es großenteils schon geworden ist, was geschieht dann mit der dionysischen, mit der Nacht-Komponente des Lebens, die bis dahin in der Musik vielleicht ihre stärkste Zuflucht gefunden hat? Sie flüchtet anderswohin. Ein Platoniker von heute wird den ideellen Zusammenhang zwischen den modernen musikalischen Postulaten und Strömungen einerseits (Atonalität, Stilrückkehr zu pathosfreien Musikkulturen, Jazz, Linie statt Farbe, Kontrapunkt statt Harmonie, harter Bläser- statt weichem Streicherklang usw.) und den politischen anderseits (Mystisch-romantische Staats- und Gesellschaftslehre, Geheimbündelei, Fascismus, Nationalismus, Heldentümelei usw.) nicht verkennen. Der wird es auch nicht für bloßen Zufall halten, daß die Musiker heute betont »unmusikalisch« aussehen, wie Bankmagnaten, Jockeis, Ingenieure, während man die »typischen Musikerköpfe« bei Naturforschern, Schriftstellern, Ärzten findet. *Unromantische Musik — romantische Politik.* Credo quia absurdum est.




GEORG PHILIPP TELEMANN
Schabkunstblatt von Val. Dan. Preisler (1750) nach Ludw. Mich. Schneider




Die neu aufgefundene Mazurka von Chopin

# GEORG PHILIPP TELEMANN

*(Zu seinem 250. Geburtstag am 14. März 1931)*

Von

RICHARD PETZOLDT-BERLIN

Im »Critischen Musikus« vom 5. Mai 1739 nennt *Scheibe* die berühmtesten Musiker seiner Zeit in dieser Reihenfolge: Fux, Hasse, Händel, Telemann, Bach ... Der vierte Band von *Mizlers* »Musikalischer Bibliothek« (Erster Teil Leipzig 1754), derselbe Band also, der den Nekrolog auf »den im Orgelspiel weltberühmten Hochedlen Herrn Joh. Seb. Bach« enthält, zählt die Berühmtheiten so auf: Hasse, Händel, Telemann, beide Graun, Stölzel, Bach, Pisendel, Quanz, Blümler.

Nach des alten Fux' Tode (1741) halten also Hasse, Händel und Telemann nach wie vor die Spitze. Uns Heutigen will es lächerlich erscheinen, daß *Bach* so weit hinten rangiert: indessen galt Bach seiner Zeit, wie z. B. auch aus dem Titel des erwähnten Nekrologs ersichtlich, nur als der bedeutende Organist, wenig oder nichts als Komponist. Welchen Gegensatz zu dem im zermürbenden Kampf um ideelle und materielle Grundlagen seiner Kunst liegenden Thomaskantor bietet *Händel*, der gefeierte, anerkannte Mann von Welt!

*Händels* Wertschätzung durch die Nachwelt ist, von kleinen Schwankungen abgesehen, stets die gleiche geblieben, *Bachs* dagegen nach 50jähriger Stagnation dank einem Forkel als Biographen, einem Rochlitz als Ästhetiker und einem Mendelssohn als Praktiker unaufhaltsam gestiegen. Gerade entgegengesetzt aber, von größter Überschätzung zu völliger Unterschätzung, bewegte sich die Beliebtheit *Telemanns*. Im Gegensatz zu *Bach*, der als unzeitgemäß (heute sagen wir »zeitlos«) in seiner Epoche stand (bald nach seinem Tode nennt ihn sein eigener Sohn Emanuel »die alte Perücke«), verkörpern *Händel* und *Telemann* das Fortschrittsideal einer Zeit, die maßlos stolz auf eigene Vollkommenheit, unbeschwert von kritischen Skrupeln gegenüber Vergangenheit und Zukunft war. Das »galante« Zeitalter hat bereits in ihnen seine Vertreter gefunden. Kennzeichnend ist Telemanns Beschreibung seines Unterrichts bei einem alten Magdeburger Organisten, »der die Tabulatur so steif spielte, als er dieselbe von seinem Großvater erlernt hatte«, aber in des Schülers Kopfe »spukten schon muntere Töngens«.

Es gelang Telemann, fremde Stileinflüsse zu einem persönlichen Stil umzuschmelzen. Wenn ihn mit Händel der italienische Stil als Grundlage verbindet, so unterscheidet ihn indessen von diesem ein starker Einschlag französischen Stils, unter dessen frischem Eindruck er beispielsweise nach seiner eigenen lakonischen Aufzählung »der Ouvertüren (d. h. also: Orchestersuiten) in

zwey Jahren bey 200 zusammen brachte«. Interessant ist sein Briefwechsel über die Vorzüge des französischen Rezitativs mit *Graun*, der das italienische verteidigte. Sie vertreten in sehr geistvoller Weise ihre Standpunkte an einigen Rezitativstellen von Rameaus »Castor et Pollux«. (Mitgeteilt von Seiffert in der ausführlichen Vorrede zum 28. Band der »Denkmäler Deutscher Tonkunst«, die auch die liebenswürdigen Autobiographien Telemanns abdruckt.) Eine pikante Würze zur italienisch-französischen Stilmischung bietet noch Telemanns Bemerkung, während seines Aufenthalts in Pleß und Krakau »die polnische und hanakische Musik in ihrer ganzen barbarischen Schönheit« kennengelernt und nationale Themen, die er allerdings in einen »italiänischen Rock« kleiden zu müssen glaubte, benutzt zu haben.

*

Ein glückliches Leben ist dem Magdeburger Pastorensohn beschieden gewesen. Als zwanzigjähriger Student reißt Telemann die Führung des gesamten Leipziger Musiklebens an sich, er dichtet und komponiert Opern für die Strungksche Gesellschaft, gründet ein studentisches collegium musicum, so daß *Kuhnau* klagen muß, daß die Studenten seinen Chor verließen, »um dem Operisten zu helfen«. Der Student Telemann wird Organist an der Neuen Kirche. Unter stärkster Brüskierung Kuhnaus beauftragt ihn der Rat der Stadt, alle 14 Tage eine Komposition für die Thomaskirche zu liefern, und läßt durchblicken, daß »man wieder ein tüchtiges subiectum habe«, falls sich etwa eine Veränderung (lies: Kuhnaus Tod) ergeben sollte. Boshafterweise tat aber Kuhnau beiden Parteien diesen Gefallen nicht und lebte bekanntlich noch über 20 Jahre! 1704 geht Telemann als Kapellmeister eines Grafen Promnitz nach Schlesien, wird 1708 Konzertmeister und 1709 Hofkapellmeister in Eisenach. Aus diesen Jahren datiert seine freundschaftliche Verbindung mit der Familie Bach (er ist 1714 Pate Philipp Emanuels), wie er überhaupt zeitlebens als geistig beweglicher Mensch mit den Bedeutendsten seiner Zeit (Bach, Händel, Keiser, Printz, Scheibe) in Verbindung stand. Von 1712 bis 1721 ist Telemann Organisator des Frankfurter Musiklebens und geht dann als städtischer Musikdirektor nach Hamburg. Die Hansastadt hat er bis zu seinem Tode (1767) nicht mehr verlassen, obwohl er mehrere ehrenvolle Angebote erhielt: u. a. wählte man ihn nach Kuhnaus Tode doch noch zum Thomaskantor. Als er ablehnte, begnügten sich nach manchem Hin und Her die biederen Leipziger bekanntlich, »da man keinen von den Besten haben könne, mit einem von den Mittleren« (!!).

*

Märchenhaft ist Telemanns Arbeitskraft. Neben dem Musikunterricht am Hamburger Gymnasium und Johanneum versorgte er ständig die fünf Hauptkirchen der Stadt mit neuen Kantaten. Nach seinem Weggang von Eisenach und Frankfurt blieb er für beide Städte »Kapellmeister von Haus

aus«, d. h. er hatte jährlich eine bestimmte Anzahl von Kompositionen dorthin zu liefern, später übernahm er dasselbe Amt noch für den Bayreuther Hof. Daneben leitete der Unermüdliche öffentliche Konzerte mit meist nur eigenen neuen Werken und hatte außerdem noch die Oberaufsicht über die Hamburger Oper! Bei dieser Arbeitslast fand er aber noch die Zeit, manches eigene Werk selbst in die Platte zu stechen!

Aus der Überfülle seiner Werke ist bis heute erst ein geringer Bruchteil durch Neuausgaben wieder bekannt, doch läßt dieser schon erkennen, daß es nicht angängig ist, einen Telemann, den seine Mitwelt doch nicht völlig unbegründet unter die ersten Musiker hat zählen können, in Bausch und Bogen abzutun. Man versteht sogar sehr gut eine gewisse modische Vorliebe für ihn, dessen Stil immer leicht und elegant, häufig freilich zu elegant war, doch lohnt es wirklich, sich z. B. einmal mit der Solokantate »Ino«, einem erstaunlichen Alterswerk, bekannt zu machen. Welche Stärke des Ausdrucks, welche wahrhafte Tiefe des Gefühls paart sich mit reifer, überlegener Technik und Form! Leichter wiegt Telemanns Kammermusik, doch fesseln u. a. seine »Fantaisies pour le Clavessin«, die man formal als Vorläufer des Sonatenschemas ansieht (Bücken), oder die reizenden »Sept fois sept et un ménuet« und manches feingeschliffene Sätzchen aus seinem großen Kammermusikwerk »Musique de table«. Für Telemanns Bedeutung für das deutsche Lied sprechen die im 57. Denkmälerband herausgegebenen »24 Oden« und die »Sing-, Spiel- und Generalbaßübungen«, letztere zugleich wertvolles Anschauungsmaterial für stilgemäße Aussetzung des Generalbasses.

Telemanns Kirchenmusiken (nach vorsichtiger Schätzung 12 Jahrgänge Kantaten und Motetten, 44 Passionen, eine Unmenge Oratorien, neugedruckt in D. T. 28 »Der Tag des Gerichts«) scheinen allerdings ebenso wie die Opern für eine Wiederbelebung verloren zu sein. Man wird jedoch im Konzertsaal gern einmal auf die eine oder andere seiner Orchestersuiten zurückgreifen, etwa auf die urkomische »Don Quichote«-Ouvertüre, die zur humoristischen Charakterisierung des verliebten Helden schon lebhaft mit den sogenannten Mannheimer Seufzern operiert.

*

Nachdem die Bachbiographen geglaubt hatten, zur Glorifizierung ihres Helden alle andern Zeitgenossen Bachs, vor allem natürlich Telemann, herunterreißen zu müssen (Wolfrum z. B.: »Er schmierte, wie man Stiefel schmiert«), unternahm Romain Rolland in seinem Werk »Musikalische Reise ins Land der Vergangenheit« Telemanns Ehrenrettung. Die jüngste Zeit versucht gerecht zu sehen und die Stärken und Schwächen des »Vorbilds eines deutschen Komponisten von Amts wegen« (Riemann) zu erkennen.

# BEMERKUNGEN ZUR STILLEHRE

VON

BRUNO STÜRMER-DUISBURG

Ein Vergleich von Bach und Beethoven in ihrer eigen- und zeitgesetzlichen Schaffensform belehrt über Grundsätzliches des musikalischen Stils im Wandel der Zeiten. Der Kreislauf des Geschehens bedingt, daß die am historischen Objekt gewonnenen Erkenntnisse ohne besondere Schwierigkeit auf andere Zeiten, auch auf das heutige Schaffen zu übertragen sind.

Der Grundgedanke eines Stückes bei Bach (nicht nur das Fugenthema steht zur Betrachtung!) ist formal klein und verdient eher den Namen Motiv als Thema. Er ist auch weit entfernt davon, immer »Einfall« im Sinne romantisch-subjektiver Auffassung zu sein. Oft genug ist er Tonleiterausschnitt, ja sogar zeitgebundenes, fast traditionelles Schema. Sammelbecken der Zeiten vor ihm legt Bach den geringsten Wert auf die Originalität des Melodischen, obgleich natürlich alles, durch seine einzigartige Genialität filtriert, ein eigenes, typisches, eben Bachisches Gesicht trägt. Aber das Motiv ist ihm nur Anlaß zum Musizieren, nur Stein zum Bau. Seine schöpferische Kraft ist die der Entfaltung, nicht die der intuitiven Einmaligkeit. (Die übrigens als Begriff erst im 19. Jahrhundert zur Geltung kommt; warum denn auch jegliche Auseinandersetzung mit früheren Zeiten notwendig sich auf die ganz andere Basis elementarer Musikanschauung umzustellen hat.)

Der gestaltende Wille als Ausgangspunkt führt zwangsläufig zur Entwicklung, nicht Verarbeitung des Beginnes. Darum auch bei Bach die ungeheure Bewältigung des Stofflichen und seine Kraft, im kleinsten Stück sich selbst und die Geistigkeit seines Ichs auszusprechen. So wird bei ihm auch die gelegentliche oder unterhaltende Musik zur Formulierung strengster Zucht, hervorgegangen aus und umgrenzt durch die sakrale Haltung seiner Idee. Bach hat auch — all dies gehört zusammen und bedingt sich — das größte Geheimnis des Schöpfertums erkannt und sich zu eigen gemacht: er ist Arbeiter, mit aller Regelmäßigkeit eines solchen schreibt er Musik, sie wird ihm Pflicht und ewig mahnender Ruf. Er kennt nicht fiktive Zusammenhänge zwischen Lebenserlebnis und Kunstschaffen, sie sind ihm fremd und unverständlich. Erst viel später, wieder im 19. Jahrhundert, wird dafür eine Formel geprägt: Musik als Ausdruck, und noch später daraus eine Wissenschaft gemacht: die Hermeneutik. Die vielzitierte Objektivität, die Selbstentäußerung, das Überpersönliche der Kunst — bei Bach ist sie Ereignis, selbstverständliche Unbeschwertheit. Und eines greift mit absoluter Folgerichtigkeit ins andere: der Schöpfer, dessen Sinn Gestaltung ist, wird zum größten Arbeitsgenie (dieses Wort in jeder Bedeutung).

Beethoven bildet das Thema als willensstark gestraffte Formung der Idee. Dieses Thema wird zerstört, in Stücke zerlegt, und aus den Stücken und ihrer

Verarbeitung entsteht das neue, endgültige Bild der Idee. Und er schreibt im großen Satz ein zweites Thema, mit dem er gleich verfährt wie mit dem ersten. Die Gegensätze aber stehen zueinander als Ausgleiche: die subjektive Form wird dramatisch aufgelöst. Das Wechselspiel der Kräfte wird zum Spiegel der schöpferischen Persönlichkeit. Der Schöpfer ist besessen von seiner Musik, sie stürzt aus ihm heraus, und es entspinnt sich der gigantische Kampf zwischen Formwillen und Material. Das Material wird gebändigt, der Schöpfer aber ist besiegt. Sein Werk, das er von sich losgerissen hat, hinterläßt eine klaffende Wunde. Zerfurcht und zerquält ist das Gesicht dieses Menschen, ungebändigt und wild seine Lebensäußerung. Kämpfen muß er bis zur Reife des Alters, die sich ihm in seltsamer Eindringlichkeit und geheimster Verstrickung in seinen letzten Werken schenkt: beschwingte Auflösung des Klanges, polyphone Verflechtung, die sich entwickelt, nicht mehr zerstört, um aufzubauen.

Und mit einem tiefen Angerührtsein erkennt man: das Weltbild kann sich ändern, aber die wenigen ganz großen Schöpfer treffen sich in einem Punkt, wo Form und Gestaltungswillen sich ausgleichen und im Übermenschlichen Ziel und Ruhe finden. Die tiefe innere Ruhe Bachs, von der Demut des gläubigen Menschen ausgestrahlt, wird dann zur Ergänzung des leidenschaftlichen erdhaften Beethoven, der gegen das Schicksal anrennt und Gott auf die Erde zwingen will. Gott und Welt werden eins.

Abzulesen an der Gestaltung des Kunstwerks ist solche Erkenntnis: Das Persönliche wird durch die strömende Kraft des Schaffens, die Bezwingung des Ichs und des Materials zum Überpersönlichen. Motiv oder Thema, Entwicklung oder Verarbeitung — das Ziel ist das gleiche, erreicht aber wird es nur von denen, die um das Aufgeben des eigenen Selbst wissen und Arbeiter sind in gottnaher Ergriffenheit.

# EINE NEU AUFGEFUNDENE MAZURKA VON CHOPIN

VON

HUGO LEICHTENTRITT-BERLIN

Von Zeit zu Zeit tauchen immer wieder verschollene opuscula unserer großen Meister durch irgendeinen glücklichen Zufallsfund aus ihrer langen Verborgenheit hervor. So entdeckte kürzlich die Warschauer Pianistin *Marie Mirska* eine bisher völlig unbekannte Chopinsche Mazurka in einem Album, das der vor einem Jahrhundert hochgeschätzten polnischen Pianistin *Marie Szymanowska* gehörte. Die Goethekenner werden sich erinnern, daß Goethe während seiner Badereisen nach Karlsbad und Marienbad diese

polnische Künstlerin kennenlernte, sich öfter an ihrem schönen Spiel erfreute und in seinen Tagebüchern und auch in den Briefen an Zelter sie mit Hochschätzung und Verehrung nicht selten erwähnte. Sehr naheliegend ist es, daß die Szymanowska auch mit Chopin persönlich bekannt war, und man dürfte wohl glauben, daß sie Chopin um eine Eintragung in ihr Album gebeten hat. Trotz dieser großen Wahrscheinlichkeit ist jedoch die neuentdeckte Mazurka nicht für Marie Szymanowska geschrieben worden. Dies ergibt sich mit Gewißheit aus der Datierung in Chopins Autograph im Album: Paris 1834. Die Besitzerin des Albums war nach den überlieferten Zeitangaben jedoch schon im Jahre 1832 in Petersburg verstorben. Ihr Album kam an die in Paris lebende Familie des berühmten mit Chopin befreundeten polnischen Dichters Mickiewicz, und Chopin wollte vielleicht durch seine Eintragung die verstorbene Kollegin noch nachträglich ehren. Es könnte aber auch sein, daß die überlieferte Angabe ihres Todesjahres 1832 nicht richtig ist, daß sie einige Jahre länger lebte und mit Chopin in Paris in persönliche Berührung kam. Dies aufzuklären muß der polnischen Musikforschung überlassen bleiben. Das bewußte »Album Musical« ist jetzt Eigentum des Mickiewicz-Museums in Paris und dort von Marie Mirska kürzlich entdeckt worden. Die photographische Wiedergabe (siehe den Abbildungsteil) zeigt Chopins wohlbekannte Schriftzüge, und auch der musikalischen Diktion nach kann kein Zweifel an Chopins Autorschaft sein. Das reizvolle kleine Stück rangiert unter der Masse Chopinscher Mazurken durchaus würdig und ist als eine Bereicherung seiner Gattung anzusprechen. Der Warschauer Verlag *Gebethner & Wolff* hat einen Erstdruck des Stückes veranstaltet, mit Fingersätzen und etlichen Vortragszeichen von Marie Mirska. Die Reproduktion des Autographs erfolgt mit freundlicher Bewilligung Marie Mirskas und des Verlages Gebethner & Wolff.

# MAX REGER, DER EINSAME KOLLEKTIVIST

VON

ALEXANDER JEMNITZ-BUDAPEST

Daß die sein Schaffen charakterisierende Ausdrucksform die Vielstimmigkeit, diese jedoch ihrem Grundzug nach nicht polyphon, sondern kontrapunktisch beschaffen war, ist heute bereits zur Binsenwahrheit geworden: jeder kritische Spatz pfeift sie schon auf dem musikästhetischen Dach. . . . Wäre über den prinzipiellen Unterschied jemand noch unbelehrt geblieben? Polyphonie ist ihrem Wesen nach synthetisch: sie setzt den Zusammenklang nicht als ein von vornherein fertiges und von außen her bezogenes,

allgemeingültiges Akkordschema voraus, sondern läßt ihn von innen her und aus dem besonderen Zusammentreffen selbsttätiger Stimmen immer wieder gleichsam erstmalig entstehen. Kontrapunkt hingegen ist seinem Wesen nach analytisch und löst den hier zu primärer Bedeutung erhobenen Akkord in seine Komponenten auf, deren mehr oder minder belebte Weiterführung ein solcherart eigentlich aus lauter Übergängen, sekundär gebildetes Stimmgewebe ergibt. . . . Auch Regers kontrapunktische Vielstimmigkeit entstand eigentlich aus solcherart mehr oder minder aufgelockerten Akkordverschiebungen, wobei die Konstruktion dieser Akkorde auf die gebräuchlichsten und gefestigtsten Schemen beschränkt blieb. Und der Mangel an Eigenlebigkeit der Stimmen trat notwendigerweise dort am empfindlichsten hervor, wo die Formidee an sich schon eine polyphone Satzweise verlangt hätte: bei der Fuge.

Die Fuge ist die Kunstform selbsttätiger, aber auf getrennten Wegen demselben Ziel zustrebender Stimmen; sie ist der musikalische Ausdruck einer ihre Persönlichkeitsrechte gegenseitig ehrenden Brüderlichkeit; sie ergibt das Klangbild einer idealen Gemeinschaft unabhängiger, aber in voller Freiheit zueinander haltender Energien. Ihre Vielstimmigkeit wird zur Polyphonie im zentripetalen Sinne der Eintracht und nicht im zentrifugalen Sinne des Zwiespalts; ihre Ordnung entspringt keinem äußeren Zwang, sondern innerer Bejahung . . . Die Fuge widerspiegelt die Blütezeit einer Kultur, deren Träger dem herdenhaften Verkettetsein bereits entwachsen, aber auf höherer Stufe nicht weniger innig miteinander verbunden sind, indem sie, zwar schon individualisiert und differenziert, doch noch von grundsätzlich gleichen Überzeugungen ausgehen und im gleichen Wollen zusammentreffen.

Bei Regers Fugen ist die Ordnung, als nicht erst organisch zu bildende, sondern schon im voraus festgesetzte Akkordkonstruktion, von außen her gegeben, sie zwingt die Stimmen unter ihr Joch, anstatt durch sie geschaffen zu werden: das Band der Gemeinschaftlichkeit ist gelockert, wenn nicht gar zerrissen, und es bedarf der lenkenden Macht einer vereinzelten höheren Einsicht, um die auseinanderstrebende Vielheit zusammenhalten zu können. Wohl ist es immerhin noch Ordnung, die hier waltet, doch ist es autokratisierte Ordnung, indem ein später Enkel befiehlt, was einstmals Gemeinschaftswille war . . . Die Stimmen haben zu gehorchen. Und da sie niemals wissen können, wohin der nächste Akkordschritt sie am Schlepptau mitzerrt, stolpern sie atemlos dahin, taumeln in blinder, ungelenker Hast ihrem von Taktviertel zu Taktviertel unvorhergesehenen Schicksal entgegen.

Ja, Regers Fugenstimmen sind steif. Ihre mit trügerischer Beweglichkeit einherhüpfenden, zappelnden Sechzehntelfiguren werden, wie die verkoppelt schlenkernden Glieder eines Hampelmanns, vom zentralen Strang ihrer harmonia praestabilita auf und niedergezogen. Ihre Sprünge sind bei

aller Hast und Mutwilligkeit starr mechanisiert, weil jeglicher Ton jeglicher Stimme beim Akkordwechsel, Punkt gegen Punkt, an Ort und Stelle zu sein hat und im Zeitmaß dieses Akkordwechsels mit allen übrigen weiterlaufen muß, ob er nun will oder nicht. Wie auch beim Hampelmann kein Aussetzen und keine besondere Beschleunigung eines einzelnen Gliederwurfes möglich ist ... Bei so strenger und ununterbrochener äußeren Abhängigkeit blieb der innere Werdegang einer Regerschen Fugenstimme weit hinter dem selbstbestimmten Aufbau einer, wenn auch nicht durchwegs motivisch entwickelten, so doch immer prägnant gezeichneten Bachschen Linie zurück. An Schärfe des Profils wird sie schließlich von den Fugenstimmen aus Wagners um kaum zwei Generationen älteren Prügelszene übertroffen: jede Nebenstimme hat in jenem Nürnberger nächtlichen Tumult ihren Zusammenhang mit den treibenden motivischen Urzellen tiefer bewahrt, jeder Chor- oder Orchestereinsatz ist dort materialgerechter erfunden und eigenlebiger mittätig, als hier, bei einer Regerschen Hauptstimme.
Und dennoch wird man beim Anhören einer Regerschen Fuge vom Eindruck gestrafftester Disziplin übermannt. Gerade die allzu offenkundig herausgekehrte Straffheit dieser Disziplin verrät jedoch, daß sie nicht mehr als Ergebnis eines freiwilligen Zusammenschlusses, sondern schon als Merkmal einer gebieterisch von außen eingreifenden Energie gewertet werden muß. Solch unbeugsam starre zentrale Gewalt wird erst notwendig, wenn das zentripetale Streben der Bindeglieder erlahmt und erlischt; sie ist die Zuflucht letzter — oder wiederum schon sich regender ersten Energien: der Träger eines letzten — oder schon wieder ersten Protests gegen das zur Vorherrschaft gelangte konträre Streben: gegen rahmenzersprengende zentrifugale Tendenzen. Das Bewußtsein einer im gemeinsamen Glauben verankerten gesellschaftlichen Einheit, diese zu Bachs Zeiten noch lebendige, selbstverständliche und allgegenwärtige Erscheinungsform des sozialen Gedankens, muß von Reger erst wieder heraufbeschworen, seinen Zeitgenossen mahnend in Erinnerung gebracht werden; solch Bewußtsein ist zu Regers Zeiten längst kein Kollektivbesitz mehr: es ist die Kampfidee eines gegen seine Epoche revoltierenden Vereinzelten. Es ist die Sehnsucht einer verspäteten — oder bereits von seherischen Vorahnungen zehrenden Einzelpersönlichkeit.
Ja, Regers Fugenstimmen sind steif. Steif in ihrer allzu straffen Disziplin. So marschiert nur eine hadernde Gemeinde, die bewacht und in strenger Zucht gehalten werden muß ... Im Mittelalter, als die Bevölkerung eines Dorfes oder mehrerer Nachbardörfer von einer Stunde zur anderen aufbrach und ohne umständliche Debatten, sogar ohne irgendwelche vorherige Verständigung aber vom nämlichen Entschluß durchpulst, zum nächsten Wallfahrtsort pilgerte, um Regen zu erflehen, von der Schweineseuche oder dem eigenen Aussatz erlöst zu werden, — da bedurfte es keiner antreibenden

Fuchtel. Dort war eine homogen verschmolzene Masse auf dem Weg, und ihr Wortführer sprach nur aus, was ein jedes Körnchen dieser Masse auch selbst fühlte und wollte. Bachs Fugen atmen noch den Hauch jenes selbstverständlichen Kollektivgeistes, sie sind auf dem noch unerschütterten Boden einer bestehenden Gesellschaftsordnung entstanden ... Von Bach bis Reger war jedoch aus der Gemeinde ein Publikum geworden! Reger fand eine heterogen zusammengewürfelte Masse vor, die nur vermittels allerstärkster Eindrücke und auch dann nur zeitweilig gebannt und gebändigt werden konnte. Wie ein Offizier schreitet er bald an der Spitze, bald an der Seite seines Regiments, überwacht den Gleichschritt, ertappt jedes Straucheln und sorgt für unbedingte Strammheit der Bewegung. Der gleiche Rhythmus gleicher Tritte entsteht hier nicht als Ausdruck der Kameradschaft, sondern als Erfolg der Organisation.

Und Regers Fuge ist organisiert. Organisiert schon in ihrer Urzelle: im Thema, das daraufhin erfunden und angelegt ist, um ein für die Schlußwirkung vorbehaltenes Fanfarenmotiv gehorsam zu bedienen. Organisiert in solcher vom Keim aus in sich getragener Folgsamkeit, die einstweilen ein wenig umherspringen, ihr Aufgespartsein genießen darf, bis sie zur Erfüllung ihres eigentlichen Daseinszweckes herangezogen wird und tapfer Hurra zu schreien hat. Allerdings: es ist keine selbstherrliche Machtidee und keine Fürstlichkeit, die solchen Jubel entfesselt, auch tritt die Organisation hier nicht als eitler Selbstzweck auf. Regers triumphale Fanfaren schmettern Motive der deutschen Hochklassik seiner abwegigen Mitwelt entgegen: dem Volkslied urverwandte, wundervoll einfache Weisen, denen Erdgeruch entströmt. Wenn dann Melodien von Hillers anspruchsloser Heiterkeit oder Mozarts lieblicher Innigkeit vielfach überdimensioniert, zu fast drohender Größe gesteigert erschallen, so ist ihrer überlebensgroßen Würde mit zumeist falsch begründetem Tadel widersprochen worden; erscheinen sie doch als zu prinzipiellen Wahrzeichen erhobene Schätze einer untergegangenen Kulturepoche, der hier mit inbrünstiger Liebe und belehrendem Eifer nachdrücklichste Ehrung gezollt werden soll ... Auch Reger bedarf des wohlfunktionierenden Riesenapparats, bleibt aber nicht in dessen schmeichelhaften Anblick versunken stehen: »Kinder, wie haben wir es doch so herrlich weit gebracht!«; nein, er verwendet alle zu Gebote stehenden Mittel, um mit möglichster Wucht aktivistisch wirken zu können. Und mit dieser aktivistischen Leidenschaft steht er vorteilhaft über dem Geiste seiner Zeit. Er hatte ein Kulturprogramm, — wenn auch ein undurchführbares. Ihm weihte er seine Kraft und den gesamten Vorrat seiner Ausdrucksmittel. Aber die Formen jener Gemeinschaft, welche er — ganz primitiv und ungeschichtlich überlegend — einfach wiederbeleben zu können meinte, waren morsch. Sie konnten nicht auferstehen ... Oder doch nur: als private Illusion des sie Beschwörenden.

Chor, Soli, Orgel und Orchester dienen Reger nur als Behelf, um die Vision der zerstobenen wahren Gemeinde mit eindringlichster Leuchtkraft zitieren zu können. Er zitiert Geschichtliches: aber nicht als Vergangenheit, sondern als Prätention einer fortbestehenden Gegenwart. Es ist bloße Fiktion, an der Reger nur kraft eines tragischen Kompromisses festzuhalten vermag: indem er sich von einer mißbilligten Wirklichkeit abkehrt und — mit dem ewigen Vorrecht des Künstlers — seine eigene Welt erbaut. Es wurde ein retrospektives Welttheater mit historischen Kulissen und einem undurchdringlich dichten Vorhang, den erst die Nachkriegsjahre zerreißen sollten ... Denn ein Ausblick in die Zukunft war noch verwehrt. Sogar die seherische Vorahnung einer neuen Gemeinschaft mußte hinter die vergilbte Maske des Gewesenen schlüpfen, um Gestalt annehmen zu können.

Chor, Soli, Orgel und Orchester dienten ihm zur Reorganisation der religiösen Gemeinschaft. Durch Wiederbelebung kultischer Handlungen sollte das Publikum zur Gemeinde zurückverwandelt und in ursprünglichste Bindungen wiedervereint werden ... Otto Flake läßt seinen Liebesroman »Schritt für Schritt« mit der körperlichen Hingabe beginnen und — wie einen verkehrt abgerollten Film — mit dem Frühlingserwachen sinnlicher Beziehungen ausklingen. Folgezustände sollen rückwirkend Ursachen, Taten, Motive erzeugen. Das physikalische Trägheitsgesetz wird spiritualisiert; die Gewohnheitshandlung kommt, als durchaus materialistisch gemeinter Geradehalter, bei der seelischen Heilgymnastik zu Ehren, und der Mensch findet als Gewohnheitstier psychoanalytische Beachtung. Gibt es doch ein den Gewohnheitsmenschen zum Tier idealisierendes pädagogisches Prinzip, eine die Ethik gewissermaßen zu mechanisieren bestrebte Erziehungsmethode, die durch systematisch gehäufte gute Taten gute Gewohnheiten und auf solche Art schließlich in Gänze einen guten Charakter stabilisieren will. Auch Reger meinte, daß Wesentliches durch methodische Restaurierung des Scheins, Entschwundenes durch Fiktion seines Fortbestehens rückläufig wiederbelebt werden könne, daß der Weg zur alten Musik über neue Suiten im alten Stil zu führen habe und daß die alte Gläubigkeit durch erneuerte Pflege der alten kultischen Bräuche wiederzuerringen sei. Als ob es nur auf die wohldurchgeführte Reorganisation des Kirchgangs ankäme, damit die Leute wieder zu frommen Menschen würden. Hierin überschätzte er die Macht der Organisation und war insofern eben dennoch Kind seiner Zeit. Hierin nahm er jedoch auch — lange vor Strawinskij — die Quintessenz des ganzen Neoklassizismus vorweg und war in seiner Retrospektivität tragischer, weil aktivistischer und auf Grund eines umfassenden Kulturprogramms auch großzügiger und tiefer als der unverbindliche Russe und dessen gesamte Mitläuferschaft.

Solche Retrospektivität unterscheidet ihn aber auch von Brahms, seinem in mancher Hinsicht so ähnlichen unmittelbaren Vorgänger, dem puritanen

Realethiker, dem die Sittlichkeit an sich genügte und der — mehr Moralist als Gottesmann — in der Wirklichkeit wurzelnd, eine zulängliche irdische Weltordnung den hypothetischen himmlischen Möglichkeiten gegenüber unbedenklich vorzog. Brahms sprach als Positivist: »Seid erst gut und das übrige ergibt sich von selbst.« Anders Reger, der um das Seelenheil bangte, dem Gottesreich nachhing und den Jahrmarkt des Lebens mit geradezu mittelalterlicher Gleichgültigkeit betrachtete. Er war auch als Künstler nicht eitel, obwohl kritischen Pfeilen gegenüber bekanntermaßen empfindlich; dann war es jedoch die Mission, die er in seinem Werke mitverschmäht und mitgefährdet empfand. Es war kein kleinlicher Künstlerehrgeiz, der jeglichen Tadel aus Verblendung zurückweist. In Fragen der musikalischen Gestaltung durchaus sachlich, erkannte er gewisse Mängel seiner Werke und gestand sie dann freimütig zu, jedoch immer in der festen Zuversicht, alldies mit der Wucht unantastbar hoher Absichten voll aufgewogen zu haben. Gegen alle Zweifel ob der Folgerichtigkeit seines Entwicklungsweges schützte ihn diese von ihm zeitlebens omnipotent eingeschätzte Magie der guten Absicht. Von der verpfuschten Schulaufgabe bis zur miserablen Sinfonie, vom Fehler im Lehrsaal bis zum Fehltritt im Leben verzieh, ja billigte Reger alles, was nur eine irgendwie einleuchtende Absicht für sich anzuführen vermochte. Bald hatten die besonders Lebenstüchtigen des Schülerkreises in dieser Schwäche des Meisters ihren Vorteil entdeckt und improvisierten zu jedem entlarvten Bockschuß bestrickend prinzipielle Vorsätze; obwohl auch schon das schlicht hingeworfene Wörtchen »Absicht« als Passierschein für verdächtige Notengruppen hinlängliche Dienste tat. Wie alle nichtanschaulichen und deshalb der anschaulichen Vollendung nicht unbedingt bedürfenden Naturen, stellte auch Reger Intention über Realisation, untersuchte auch er das Können erst, nachdem er das Wollen geprüft hatte, konnte auch er der bloßen Wohlgesinntheit manche technische Unbeholfenheit fast zärtlich vergeben, weil er für sie jene verständnisvolle Milde mitbrachte, welche das schwache Fleisch über den darin steckenbleibenden guten Willen zu vergessen imstande ist.

Aus dieser abstrakten Veranlagung erklärt sich auch sein lebenslanger heftiger Widerwille gegen Ästhetik und jedwedes Ästhetisieren. Daß Ausdrucksmittel als zentrales Problem behandelt, auf Stil und Substanz zerpflückt werden sollten, empörte ihn als Entweihung des in der Materie verborgenen Geistes. Die Empörung hierüber — und keine kleinliche Empfindsamkeit — ließ ihn auch im Kampfe mit seinen eigenen Kritikern zu immer neuem Gegenangriff losbrechen. Es war der schmerzliche Zorn des Gottesdieners, der von einer Rotte Ungläubiger verunglimpft, an seiner beleidigten Würde hauptsächlich die Verletzung der durch ihn vertretenen ideellen Güter beklagt. Beugte er sich anderseits doch fast demütig vor der schillernden Virtuosität eines Richard Strauß oder vor der mühelosen Leichtigkeit eines

Debussy: überhaupt vor derlei artistischer Geschmeidigkeit, die ihn, dem Polaritätsgesetz gemäß, zeitlebens magnetisch anzog, aber die er gerade auf der Höhe seines Schaffens — als eine ihm ewig unzugängliche Sphäre — mit mannhafter Entsagung nur bewunderte. Durchaus andere Beurteilung erfuhren jedoch eben die Inhaltswerte solcher Kunst, deren modenhafter Weltlichkeit oder graziler Mystik er die überlegene sittliche Kraft der eigenen Werke entgegenhielt. Was er schuf, schien ihm ideologisch zu wichtig, zu erzieherisch, zu heilverkündend, um unterdrückt und durch Tadel seiner Auswirkung beraubt werden zu dürfen. Dagegen — und nur dagegen — protestierte Reger, wenn er seine von lediglich ästhetischen Gesichtspunkten ausgehenden Kritiker mit derbsaftigen Erwiderungen überschüttete.
So paradox eine derartige Feststellung im Falle eines durch Alkohol Vergifteten auch klingen mag: die Lockungen der Sinneswelt hatten keine Gewalt über ihn. Äußere Frauenschönheit, mondäner Glanz und üppige Lebensführung stießen bei ihm auf inneren Widerstand, ja auf die gleichsam priesterliche Angst vor Versuchung. Bei mächtiger Konstitution mehr sexuell als erotisch veranlagt, erlebte er nicht den tragischen Sturm existenzvernichtender Sinnlichkeit; keine Venus hätte ihn von seinem viel hypnotischeren Arbeitstisch fernzuhalten, geschweige aus seinen Bahnen zu schleudern vermocht. Anderseits nahmen hintergründig tiefe Gefühle keuscheste Formen an und empfingen die schmerzlichsüße Weihe der Enthaltsamkeit; himmlische und irdische Liebe sonderten sich durch mittelalterliche Klüfte in seiner Gemütswelt ab und vollzogen die Trennung zwischen lüsternem Begehren und vergeistigter Befriedigung . . . Seiner Trunksucht stand schließlich eine große Gleichgültigkeit gegen eßbare Genüsse nicht minder bedeutsam und aufschlußreich zur Seite; eine Gleichgültigkeit, die durch seine, ohne irgendwelche Unterbrechung, zwischen Serien von heißen Würstchen und kaltem Aufschnitt abwechselnden Abendmahlzeiten beispielsweise bestätigt wird; eine Gleichgültigkeit, die aber ausschlaggebend beweist, daß Regers bekannte Alkoholexzesse zweifellos aus anderen Regungen wie aus niederem Hang zur Völlerei abgeleitet werden müssen.
Der wortbildnerisch dargestellte Zusammenhang zwischen Geistigkeit und geistigen Getränken deutet allen Temperenzlern zum Trotz, aber weit über dessen frivol mißbrauchte Trinkspruchseligkeit hinaus, auf uraltes menschliches Erleben. Über diese Geistigkeit geistiger Getränke hat Goethe im Schenkenbuch seines westöstlichen Divans letzte Weisheiten ausgesprochen: »Sitz ich allein, wo kann ich besser sein? Meinen Wein trink ich allein; niemand setzt mir Schranken, ich hab so meine eignen Gedanken.« Tatsächlich betrank sich Reger zumeist und zutiefst, wenn er ganz allein irgendwo einkehrte. Den psychologischen Anlaß hierzu gab wohl jedenfalls der Wunsch, gärende musikalische und gewiß auch außermusikalische Gedankenprozesse ungeduldig und nachhelfend in sich zum Abschluß zu bringen. Hörte er

doch immerfort Musik in sich; erst als es zu Ende geht, klagt er von Entsetzen gepackt: »Ich höre keine Musik mehr in mir!« Ja, daß er sie nicht mehr hörte, ließ eigentlich erst das nahende Ende in seinen Vorstellungskreis einbrechen.

Gewiß, es waren nicht nur musikalische Beunruhigungen, die ihn zeitweilig an einsame Gasthoftische trieben. Saß er allein, wo konnte er besser sein? Niemand setzte ihm Schranken, und er konnte, aus den grausamen Polypenarmen der Außenwelt befreit, so ungehemmt seines Weges ziehen, um so seine eignen Gedanken zu ergründen, zu klaren Erkenntnissen durchzudringen, — trinkend sich über sich hinauszusteigern versuchen. . . . In der vielbesungenen und verkitschten, aber wahrhaft dämonischen Macht geistiger Getränke liegt es, Glücksgefühle körperlicher und psychischer Tauglichkeit zu erwecken und zu stärken, die sie beeinträchtigenden Momente zu unterdrücken und sowohl die Denkkraft, wie auch die Phantasie zu beschwingten Leistungen einer nun ungehemmt sich erfüllenden Persönlichkeit anzuspornen. Gelingt es nicht, in diesem glückhaft erhöhten Gemütszustand zu wirklichen Ergebnissen der Selbstbefreiung vorzustoßen, bleiben eigene Minderwertigkeitskomplexe oder äußere Mißstände noch zu gegenwärtig, so daß ihre Existenz störend solche Seligkeit beschattet, so hat der Alkohol, der als ersten Trost »das herrliche Gefühl der Gegenwart« zu vergeben hatte, noch einen zweiten Trost bereit: das im Weitertrinken gefundene Vergessen eben dieser Gegenwart; die Flucht aus der allzu grellen Realität in jene Dämmersphäre, wo Scheinlösungen wie vollzogene beruhigen oder wo das Bedürfnis nach vernünftigen Lösungen überhaupt verstummt und erlischt. Goethe freilich läßt nur den ersteren Zustand gelten, aber Unglück, Leidenschaft und Verzweiflung können und müssen wohl auch zu Mitteln der Selbstnarkose greifen, sie müssen Betäubung suchen, mit einem Salto sich aus den unerträglichen Banden der Realität hinausschwingen, weil es für sie innerhalb dieser Realität keine Rettung, keine Erlösung mehr gibt.

Solche Trostlosigkeit mag Reger übermannt haben, wenn der Schleier seiner Illusionen plötzlich riß, wenn unmittelbares Erleben mit jäh ernüchternden, weil zunächst nicht zu beschönigenden Vorkommnissen auf ihn eindrang und seine wohltätigen Selbsttäuschungen in ihrer Zweckbestimmung, als Selbstschutz, entlarvte. Dann überfiel es ihn, daß die soziologischen Voraussetzungen seiner Musik eitles Trugbild, kümmerliche Notlüge, Ateliergeheimnis waren, von ihm gauklerisch zum Hausbedarf aufrechterhalten, nur um nicht verzagen zu müssen. In solchen kritischen Stunden konnte er die sachlich unwiderlegbare Erkenntnis nicht länger vor sich bemänteln, daß die gesellschaftsbildende Gemeinde, dieses Untergerüst seiner Traumwelt und somit auch seiner Kunst, zu seiner Zeit in Wirklichkeit längst nicht mehr — oder noch nicht wieder — vorhanden war; daß die Gesellschaft nur als »Gesellschaft« Realitätswert besaß und die Gemeinde eben nur zum Publikum

depraviert in Betracht kam. Sein Nichtsehenwollen entsprang der Seelenqual des an der großen Zeitwende stehenden genialen Menschen, der dem unsozialen Hyperindividualismus des XIX. Jahrhunderts bereits entwachsen ist, die neuentbrannten kollektiven Strömungen des XX. Jahrhunderts jedoch nur herbeisehnen, vielleicht vorausahnen aber keinesfalls mehr miterleben durfte. Die tragische Formel dieser ungemein ergreifenden seelischen Situation besagt deshalb, daß unter den gegebenen Umständen selbst der kollektive Drang zu privater Haltung verurteilt blieb .... Reger, der einsame Kollektivist, sehnt sich in abseitigen Träumen nach einer umfassenden Gemeinschaft und schafft für sie, als ob sie bestünde. Die Not dieser unabänderlichen, weil für ein geniales Künstlergewissen tief natürlichen Zwangshandlung lagert über den Adagiosätzen seiner Kammermusik, über seinen Orgelphantasien und gewissen Abschnitten seiner Orchestervariationen; sie schreit, stöhnt und schluchzt aus ihrer unentrinnbaren Schicksalshaftigkeit heraus, gepeitscht von dem am Lebensmark fressenden Zwiespalt solchen Tuns ... Welch ein energieverzehrender Zwiespalt mußte es sein, der Reger Choralvorspiele »für den täglichen Gebrauch« schreiben ließ, wobei er einerseits die Problematik solch eines selbst seinen Wortsinn erfüllenden, täglichen Gebrauchs mit dem wissenden Blick des Gegenwartsmenschen durchschauen sollte, anderseits aber eben diese Problematik geflissentlich zu übersehen, ja mit Aufbietung seiner gesamten Vorstellungskraft zu ignorieren und von sich fernzuhalten gezwungen war! Als einsamer Kollektivist, anachronistisch verfrüht und verspätet zugleich, steht er rückwärts tastend die Zukunft witternd, unerlöst an der Scheidegrenze zweier Welten. Unerlöst, weil die Zeitwende den zwischen alten Kunstformen und jungem Gemeinschaftsdrang bestehenden, wunderbar tiefen Zusammenhang erst dumpf und in dieser Dumpfheit von Mißdeutungen irregeleitet zu ahnen vermochte: aufdecken, richtig erfassen; das lebendig Wesentliche an solcher scheinbar retrospektiven Progressivität begreifen konnte sie noch nicht.

Alte Kunstformen widerhallen gleich Resonanzböden den Ruf des um Jahrhunderte jüngeren Geistes, sobald dieser Geist mit jenem verwandt ist, welcher einst auch sie erschuf. Aber in den toten Formen, die da plötzlich wieder erschallen, antwortet eigentlich der in ihnen brüderlich manifestierte, ewig lebendige Geist. Er geht die provisorische Bindung mit einer Materie ein, die ähnliche Bedürfnisse ähnlich geformt haben und die sich deshalb, als das Brauchbarste unter allen bereits vorhandenen Darstellungsmitteln für eine gewisse Zeit des Übergangs darbietet, — bis eigene Formen entstehen.

---

Dieser Beitrag, für das *Reger-Heft* (Januar 1931) verfaßt, traf verspätet bei uns ein. Die Gedanken und Themen dieses Sonderheftes erweiternd, wird sowohl sein Ideengehalt wie nicht minder die schnell nachfolgende Veröffentlichung von unsern Lesern als Ergänzung willkommen geheißen werden.

Die Schriftleitung

# ZUM FÜNFZIGJÄHRIGEN TODESTAG VON MUSSORGSKIJ

*am 21. März 1931*

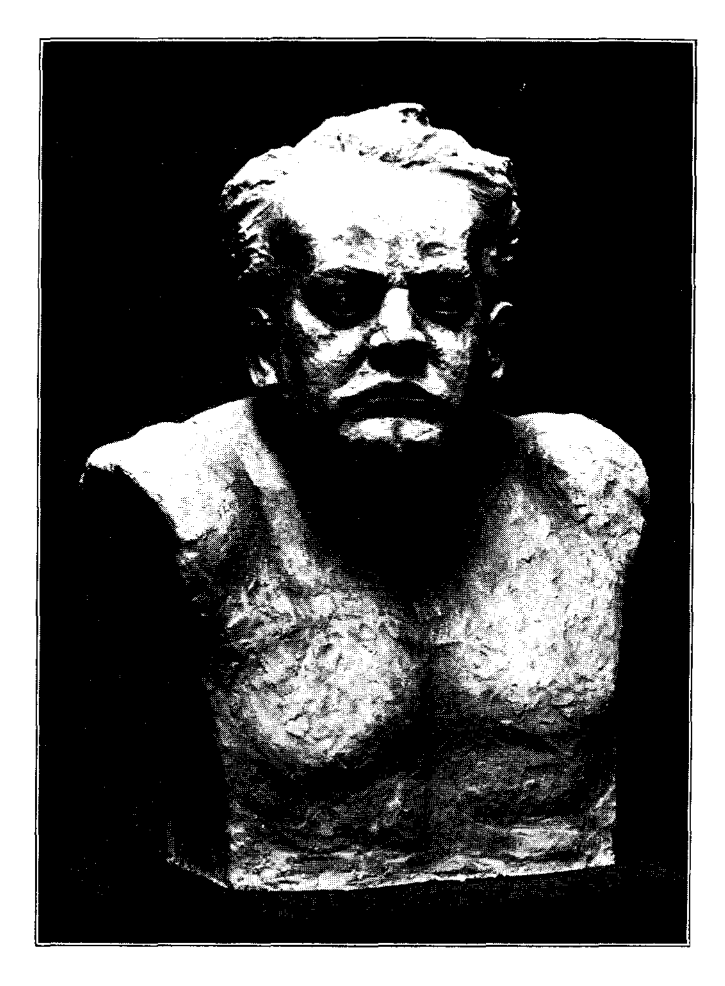
VON

KURT VON WOLFURT-BERLIN

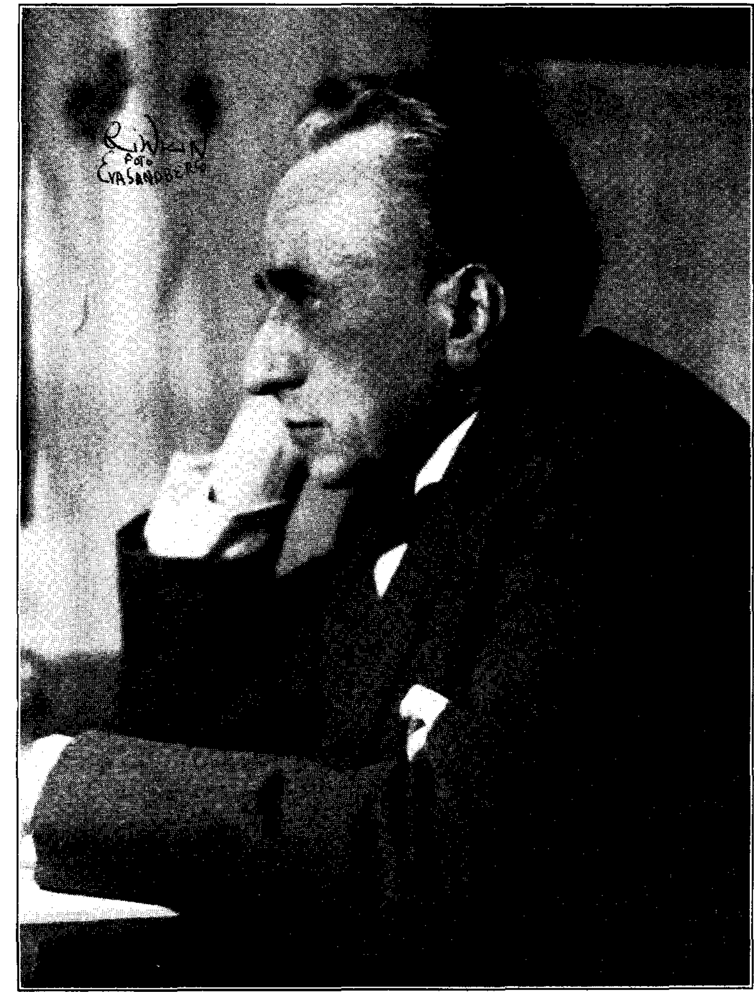
Fünfzig Jahre sind seit dem Tode Mussorgskijs verflossen, dessen überragende Bedeutung zwar allgemein anerkannt ist, dessen Werke aber noch keineswegs jene Verbreitung gefunden haben, die ihrem Wert entspricht. Alles ist seltsam an dieser einmaligen Erscheinung, die so völlig aus dem Rahmen des Gewohnten herausfällt. Fast ohne Anknüpfung an Vorgänger erhebt sein Genius sich zu meteorhaftem Aufstieg, nur wenige Jahre steht der Künstler im Zenith seiner Schaffenskraft (um 1870 herum) und entwirft während dieser kurzen Spanne in seinen Opern Szenen, deren Urwüchsigkeit nur mit derjenigen Shakespeares zu vergleichen ist. Bald aber ermattet er, sucht Vergessenheit im Alkohol und stirbt fast vergessen in unbeschreiblicher Armut. Auch seine Werke, an die bis auf den heutigen Tag kein Nachfolger angeknüpft hat, die ein halbes Jahrhundert Musikentwicklung vorwegnehmen, geraten in Vergessenheit und werden erst zu Beginn unseres Jahrhunderts neu entdeckt. Künstler aller Richtungen — Musiker, Maler, Schriftsteller, Architekten — begeistern sich für sein Werk, in breitere Schichten, ins Volk aber ist es noch nicht gedrungen. Und doch bezeichnete Mussorgskij, der wie kein anderer sich zum einfachen Mann hingezogen fühlte, — der Schöpfer jener Typen der Unterdrückten, Schwachsinnigen, Landstreicher — seine Stücke als »musikalische Volksdramen«. In doppeltem Sinne: Er schuf »Boris Godunoff« und »Chowanschtschina« für das Volk; und darüber hinaus kann kein Zweifel bestehen, daß das russische Volk — in seinen verschiedensten Typen — als Held dieser beiden Musiktragödien gelten muß. Heute besteht die Aufgabe darin, Mussorgskijs Werk zu pflegen und in die vielen musikliebenden Kreise zu verpflanzen, die aus Unkenntnis seiner Existenz und seiner Größe bisher noch abseits standen.

Manches ist bereits geschehen, seitdem ich vor vier Jahren meine Mussorgskijbiographie (Max Hesse's Verlag, Berlin) veröffentlichte. Namentlich Sowjetrußland tut alles, um seinen Namen und seine Schöpfungen zu verbreiten. Dort wird der »Bourgeois« (in Rußland verächtlich »Burschuij«) Tschaikowskij bespöttelt, während der »Revolutionär« Mussorgskij hoch im Ansehen steht. Im Grunde ein Mißverständnis. Denn Mussorgskij, den das Zarentum zu seinen Lebzeiten unterdrückte, war nur als Künstler, niemals in der Politik »Revolutionär«. So kommt die heutige politische Lage seinem Werk zugute, das in Moskau im Russischen Staatsverlag in

einer vorbildlichen Gesamtausgabe (unter der Redaktion von Professor Lamm) zu erscheinen beginnt. Abgesehen von Igor Gleboff und anderen russischen Musikhistorikern, ist es vor allem der bekannte treffliche Forscher *Andreas Rimskij-Korssakoff*, der einen großen, bereits im Druck befindlichen Band über Mussorgskij vorbereitet, in dem Dutzende bisher unbekannter Briefe des Komponisten, auch neu aufgefundene Photographien und anderes wertvolles Material zur Veröffentlichung gelangen sollen.
Weniger gut ist es augenblicklich noch mit manchen Aufführungen Mussorgskijscher Werke in Rußland bestellt. Dort ist man von einem Extrem ins andere gefallen. Nachdem jahrzehntelang »Boris Godunoff« nur in der bekannten Bearbeitung Rimskij-Korssakoffs gespielt wurde, verfiel man neuerdings in Leningrad auf den Gedanken, nicht die Original-Fassung, sondern den (in meiner Biographie so bezeichneten) »Ur-Boris« aufzuführen, den Mussorgskij selbst in die sogenannte »Original-Fassung« umarbeitete. Da aber vom »Ur-Boris« nur Fragmente vorhanden sind, mußte man ihn mit Szenen des »Original-Boris« verkoppeln. Und weiter: weil man die nur im »Ur-Boris« vorhandene herrliche Szene zwischen dem Zaren und dem Schwachsinnigen auf die Bretter bringen wollte, Mussorgskij aber Teile der Musik des Schwachsinnigen später im Revolutionsakt verwandte, nahm man entsprechende Veränderungen vor, da der berühmte Gesang des Schwachsinnigen unmöglich zweimal in zwei verschiedenen Szenen erklingen kann. Dies ganze Verfahren ist nur als gelegentliches Experiment zu werten, das keine Nachahmung verdient.
Was aber nottut, ist dies: daß der 1874 unter Aufsicht des Komponisten gedruckte Originalauszug des »Boris« *neu* instrumentiert wird, und zwar im Charakter der russischen Orchestrationskunst des vorigen Jahrhunderts. Denn Mussorgskijs Original-Orchesterpartitur ist zu schlecht gesetzt, als daß sie noch heute Verwendung finden könnte, und Korssakoffs Fassung enthält unglaublich viel willkürliche Änderungen des Originals, die auf die Dauer nicht in Kauf genommen werden können.
Auch in Deutschland bleibt noch vieles zu tun übrig. Zahlreiche kleine und große Städte (z. B. auch München) haben noch niemals ein größeres Werk des Russen in Szene gesetzt. Gewundert hat es mich stets, daß in sovielen Aufführungen die unzweckmäßigsten Striche angebracht und die Tempi ungemein verschleppt wurden. Offenbar denken die deutschen Kapellmeister an die großen russischen Schneeflächen und riesigen Steppen und glauben, daß dieser dramatisch geladenen Musik mit epischer Breite beizukommen ist. Von den vielen Aufführungen des »Boris«, die ich bisher in Deutschland erlebte, ist einzig die in Dresden unter Fritz Busch zu nennen, der die notwendigen stürmischen Tempi brachte.
Und nun sei noch den Sängern empfohlen: nicht immer die gleichen Lieder des Russen auf ihre Konzertprogramme zu setzen. Die Auswahl ist groß



MAX REGER
Büste von Hilda Schnabl




Atelier Riwkin, Foto Eva Sandberg, Stockholm, phot.

LEO BLECH
* 21. April 1871

und für alle Stimmarten gesorgt. Man greife zur Ausgabe des Verlages Peters und zur Gesamtausgabe von Bessel (bei Breitkopf & Härtel), wo alle Lieder auch einzeln zu haben sind. Hingewiesen sei ferner auf die vorzügliche Orchestration einiger Gesänge durch Oscar von Pander (Verlag Tischer & Jagenberg, Köln) und auf meine Instrumentation (für ganz kleines Orchester) folgender Lieder, die bereits öfters zur Aufführung gelangten: »Hebräisches Lied«, »Sternlein sag mir an«, »Kinderliedchen«, »Abendgebet«, »Leise durchschwebt eine Seele«, »Spielmannslied«.

Nach vielen Peripetien haben Mussorgskijs Kompositionen — in erster Linie sein »Boris Godunoff« — sich die Welt erobert. Die feinsten Geister aller Nationen beugen sich vor der elementaren Gewalt dieses »musikalischen Volksdramas«, in dem der musikalische Genius des russischen Volkes seine stärkste Verkörperung gefunden hat.

# EIN SELBSTGEFLÜSTER

*Antwort an den Herausgeber der »Musik«, auf den Wunsch, meinen Geburtstagsartikel selbst zu schreiben.*

Um Gottes willen?! Was schreibt er da? Ich soll mich selbst glossieren? Zum 60. Geburtstag? Ein Autodafé? Eine Selbstverbrennung? (Ich bin doch kein Phönix!) Wenn er ahnte, wie ich liebend gerne so etwas *nicht* mache! Einmal kommt eine Gelegenheit, wo man dem sanften Raunen des Blätterhaines ohne Sorge entgegensehen könnte — und gerade die soll ich mir selbst verpatzen? Sozusagen: mir selbst die gebratene Taube aus dem Mund ziehen? *Ihm* die Arbeit abnehmen? Und mir die Quittung für »treu geleistete Dienste« verderben? Ich denke gar nicht dran! Denn bei *der* Gelegenheit können »sie« — anstandshalber — nicht »meckern«. (Nettes Wort — echt Berlin.) Bei solch einer Gelegenheit heißt es doch: Lob oder Schweigen! Prinz oder Spitzbube! Das heißt — kann man's wissen? Nein — man kann *nie* wissen. (Im Leben nicht und bei der Presse nicht.) Tonio singt: »Ich tat, was ich konnte.« (Übrigens diese Bajazzi — scheußlich instrumentiert! Schlechte Klavierübertragung.) Also: ich tat, was ich konnte!? Als wenn das auch schon etwas wäre! *Was* ich tat, tat ich doch, weil ich es tun *mußte.* Wie war das: »Das Moralische versteht sich von selbst.« (Man kann leider nicht bei allen Musikern sagen: »Das Musikalische versteht sich immer von selbst.«) 60. Geburtstag! Also anderes Zitat:

»Behandelt jeden nach Verdienst,
Und keiner ist vor Schlägen sicher.«

Hm! Stimmt! Aber paßt nicht zu *der* Gelegenheit. (Das heb' ich mir für den 61. auf!) Also?

»Wie sich Verdienst und Glück verketten,
Das geht den Toren niemals ein.«

Das paßt besser! Paßt immer! Aber — mir geht die Verkettung sehr wohl ein! Bin ja kein Tor mehr. (Weder »rein« noch Tor —.) Verdienst und Glück! Glück? Hatte ich! Immer! Oft! (Unberufen!) Immer, wenn ich mich von einer unsichtbaren Kraft sanft gedrängt, gestoßen fühlte — hatte ich's. Wenn ich selbst zu sehr »eingriff« — zu klug sein wollte, dann ging's schief! Wie damals, als — ach, nein! Nicht!! Das war doch damals Glück, als Strauß mich nach Berlin holte! Verdienst und Glück! Verdienst? Jetzt müßte man mit Erröten in Bescheidenheit machen. (Ich bin aber *innerlich* wirklich bescheiden.) »Nur Lumpe sind bescheiden.« (Nana! Stimmt das wirklich?) Also: doch »Verdienst«? Siehe oben: ich tat, was ich mußte. War das immer so leicht? Tut das immer jeder? Sicher nicht! Ist mir auch nicht immer leicht geworden.

Aber das Selbstgespräch schreib' ich dem Schuster noch nicht. Wie finge man überhaupt so etwas an! Etwa:

»Auf die Postille gebückt,
Zur Seite des wärmenden Ofens.«

Ach nein, das war ja ein Toter! Heute müßte man wohl sagen:

»Über einer Partitur büffelnd,
Bei halb abgestellter Centralheizung.«

Ich fühle mich doch gar nicht zu alt! Ehrlich — ich fühle mich eigentlich jung. Woran liegt das wohl? Art der Beschäftigung? Kein Tag dem andern gleichend! (Ich war doch *vier* Jahre Kaufmann: *jeder* Tag dem andern scheußlich gleichend! *Das* macht alt.) Merkmale des Sich — jung — fühlens? Warten! Ich warte! Immer! Ich habe immer gewartet! Immer etwas erwartet! Noch heute! Jeden Tag! Was? Ich weiß nicht! Gleichviel! Etwas! Ich glaube das stete »erwarten« — das hält in Spannung. Und: »in Spannung sein« — ist doch: jung sein! 60. Geburtstag! Eigentlich: besonders brauchbare Requisiten seelischerseits zu dieser Feier habe ich nicht.

Was mir fehlt? Sinn für Feierlichkeit, Sinn für Pose. Was ich habe? Etwas Schüchternheit — immer. Etwas Anlage zur Menschen — scheuheit. Und bei Äußerungen von guten Gesinnungen der andern so viel Dankesgefühl, daß es mir geht wie der Flasche. Voll. Plötzlich herumdrehen — nichts kommt heraus.

Und die »Musik« will — — — Ach was. Ich mach's nicht! Ich muß dirigieren — möglichst gut. Aber ich muß nicht »schreiben«. Ich lehne dankend ab. Soll sie nur selbst über mich schreiben. Dann brauche ich keine Bescheidenheit zu markieren und bekomme Nettes zu lesen. Ich mache es nicht. Ich lehne ab.

Stockholm, 31. 1. 1931. *LEO BLECH*

# DIE HERRIN VON BAYREUTH

*Zweiter Band der Cosima Wagner-Biographie von Richard Graf du Moulin Eckart*
*Verlag: Drei-Masken-Verlag, Berlin—München*

In zwei umfangreichen Bänden beschrieb Graf du Moulin Eckart Cosima Wagners Leben: I. Die Frau von Tribschen und Wahnfried, bis zum Tode des Meisters (1883) und II. die Herrin von Bayreuth, bis zum 1. April 1930. Aus reichsten und reinsten Quellen erfahren wir, was Cosima für Wagner und sein Werk war. Der erste Band schöpfte aus ihren Tagebüchern, der zweite aus Briefen an zwei mit Bayreuth innigst verwachsene und vertraute Persönlichkeiten, an die Gräfin Wolkenstein und Adolf von Groß. Der Wert des Buches beruht auf den ausführlichen Auszügen aus diesen Urkunden, die mit unmittelbarer Gegenwärtigkeit zu uns sprechen. So erhebt die große Frau nach ihrem Tode noch einmal selber ihre Stimme und kündet von ihrer Sendung und ihrem unvergleichlichen Leben und Lebenswerk. Was Eingeweihte längst wußten, wird jetzt aller Welt offenbar: ihre Mitwirkung an der Begründung der Festspiele und deren Erhaltung und Fortführung. Der zweite Band beginnt mit einer ergreifenden Schilderung von Wagners Bestattung und endet mit Cosimas Trauerzug. Das Hauptgewicht fällt auf ihre persönliche Betätigung für Bayreuth bis zu dem Zeitpunkt, wo sie Siegfried als ihren Nachfolger einsetzte. Der feierliche Ausklang (1908—1931) ist nur in kurzem Abriß angedeutet.

»Das Buch will nicht breit erzählen, was sie geleistet, sondern zeigen, wie sie's getan«. Aus tiefstem Empfinden steigert sich ihre heroische Wesensart zu höchster Tatkraft. Wie dies geschah, hören wir aus ihren eignen Worten. Das Festspiel als des Meisters heiligstes Vermächtnis steht im Mittelpunkt; aber dazu kommt die Sorge um Kinder und Haus, die Erziehung Siegfrieds zu seinem Amt, zur Oberleitung der Spiele. Das Schicksal hat es gefügt, daß sie, wie Titurels Geist über der Gralsfeier, noch 22 Jahre über den Festspielen waltete! Wer nur den Glanz der sommerlichen Spiele sah, ahnte nichts von den damit verknüpften unerhörten Mühen. Die künstlerische Arbeit war trotz unvermeidlicher Enttäuschungen genußreich, weil sie Versenken in die Werke erforderte. Hier entfaltete sich Cosimas dramaturgische Begabung zu solcher Höhe, daß wohl gefragt werden durfte, warum sie sich zu Wagners Lebzeiten nicht auch schon nach dieser Seite betätigte. Das Kundry-Wort: »da dient' ich« — erweist die Größe ihrer taktvollen Zurückhaltung. Im Briefwechsel mit einzelnen Künstlern, in deren Mitteilungen ihrer Bayreuther Eindrücke, in den Regiebüchern harren noch viele ergiebige Quellen zukünftiger Benützung. Im zweiten Band tritt der Verkehr mit den drei Kapellmeistern Mottl, Levi, Richter hervor; an erster Stelle Mottl, der ihr am nächsten stand. Levi wird im Zwiespalt zwischen seiner angeborenen Art und Aufgabe, zwischen München und Bayreuth, zur wahrhaft tragischen Gestalt. Hans Richter ist der fraglos schlicht Getreue, in der Beschränkung zugleich Meister. Auch bei Mottl bleiben zuletzt Trübungen und Mißverständnisse nicht aus.

Neben der künstlerischen Vorbereitung war die Verwaltung die allererste und wichtigste Aufgabe. Adolf von Groß, der in schwierigsten Verhältnissen das Recht Bayreuths stets mit Umsicht, untrüglichem Scharfblick und Klugheit zu wahren wußte, rückt in so helles Licht, daß wir erkennen, ohne ihn wären die Festspiele gar nicht möglich gewesen! Die Verhandlungen über das Münchener Prinzregententheater und den amerikanischen Gralsraub zeugen von den äußeren Kämpfen, die Bayreuth zu bestehen hatte. Groß ist der getreue Eckhard, Berater in allen Festspielfragen, zugleich Vormund der Kinder und Sachwalter des Hauses Wahnfried, dessen Dienst er sich ganz und gar weihte. In häusliche Dinge, die im Laufe der Jahre äußere und innere Sorgen brachten, gewähren Cosimas Briefe an die Gräfin Wolkenstein Einblick. Das geistige Leben in Wahnfried, die Vorlesung aus gehaltvollsten Büchern, wie sie der Meister

selbst geübt hatte, leuchtet aus den Berichten entgegen, die geistvolle Bemerkungen zu allem Gelesenen enthalten und an den Eindrücken des Leserkreises teilnehmen lassen. Die zwei Bände sind ein überreiches Quellenwerk, wofür wir dem Hause Wahnfried danken, das diese Schätze einem gesinnungstreuen Herausgeber anvertraute, der sich der Arbeit nach bestem Vermögen entledigte. Für künftige Darstellungen von Cosimas Leben und Wirken ist es die wertvollste Grundlage. *Wolfgang Golther*

# EDOUARD HERRIOTS BEETHOVEN-BUCH

*Verlag: Rütten & Loening in Frankfurt a. M.*

Das Buch des begeisterten Musikliebhabers, der sich ernstlich bemüht hat, sich den Menschen und Künstler Beethoven ganz zu eigen zu machen. So ernst nahm Herriot seine Aufgabe, daß er in die wichtigsten Berliner, Bonner und Wiener Selbstschriften des Meisters — musikalische Skizzenbücher, Briefe, Gesprächshefte usw. — und in viele Quellenschriften, darunter auch manche entlegenere, selbst Einblick nahm. Kein Buch ähnlichen mittleren Umfangs über den Tondichter zeigt diesen aber so nachdrücklich in der geistigen und politischen Geschichte der Zeit. Offenbar hat das dem Verfasser besondere Freude gemacht, und man muß ihm schon das Zeugnis ausstellen, daß er sich in die Materie für einen Franzosen ungewöhnlich vertieft hat. Zugegeben, daß er dem gebildeten deutschen Leser in solchen Zeitschilderungen kaum oder nur wenig Neues vermittelt, für seine Landsleute, für die das Buch natürlich von Haus aus geschrieben, werden sie gewiß nicht überflüssig sein. Technisch glänzende Erläuterungen der Werke wird man von dem Verfasser nicht fordern wollen. Wo er sich darauf einläßt, legt ein empfänglicher Musikfreund über die Wirkung, die Beethovens Musik auf ihn ausübt, Rechenschaft ab, oder er beruft sich hier mitunter auch auf die Erklärungen anderer. Sehr erfreulich Herriots Ausspruch wider gegenständliche Deutungen. »Nichts ist lächerlicher, als in dem Schöpfer der Sinfonien einen Komponisten von Programmmusik sehen zu wollen; nichts ist wichtiger, als sämtliche übrigens einander widersprechende Kommentare beiseite zu schieben« (S. 21); Forderungen, die man auch manchem sogenannten Fachschriftsteller ins Stammbuch schreiben müßte. Auf einige angreifbare Einzelheiten — vor allem etwa die Mitteilungen über die angebliche Beethovenbraut Therese Brunsvik, wobei sich der Verfasser im wesentlichen an Romain Rollands Anschauung anschließt — gehe ich hier nicht näher ein. Das Buch schließt mit nachdrücklichen Erörterungen über die Wirkung des Menschen und Künstlers auf die Nachwelt und mit dem Wunsche der Menschenversöhnung im Sinne des Liedes an die Freude, wie der Gedanke der Versöhnlichkeit, von dem der gütige Mensch Herriot ehrlich ergriffen ist, immer wieder auch auf den früheren Seiten durchbricht. Es ist, unter Mitarbeit von W. Lurje, von K. W. Körner ins Deutsche übertragen worden. *Max Unger*

## ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Unter den Bildnissen *Georg Philipp Telemanns* gilt das einem Schabkunstblatt von Val. Dan. Preisler folgende, nach einer Vorlage (Gemälde?) von Ludwig Mich. Schneider 1750 in Nürnberg gefertigte Porträt als das wertvollste. — Über die neu aufgefundene *Mazurka* von *Chopin*, die wir in Faksimile bieten können, ist in Hugo Leichtentritts Beitrag alles Nähere ersichtlich. — Die *Max Reger-Büste* der Heidelberger Bildhauerin *Hilda Schnabl*, einst Schülerin des Meisters, die das Bildwerk dem Reger-Archiv in Jena stiftete, nachdem es bei den Reger-Festen in Duisburg und Heidelberg ausgestellt war, entkleidet den Dargestellten aller Mäßigung. Wie ein böses Wetter fegt er drein, Trotz und Erbitterung im Antlitz; eine Auffassung, die nur diejenigen als unberechtigt bezeichnen können, die Regers Naturell zu einseitig sehen. — *Leo Blech* hat sich für das Capriccio über seinen 60. Geburtstag in Stockholm, wo er im Januar und Februar Dirigent der königlichen Oper war, eigens photographieren lassen. So jugendlich schaut der Jubilar, der jüngste Ritter des Wasa-Ordens, in die Welt!

# * URAUFFÜHRUNGEN *

## F. A. SCHOLZ: DON DIEGO (Landestheater Braunschweig)

Der Dichterkomponist entnahn den Stoff einem spanischen Schelmenroman und formte als gemäßigter Realist daraus ein bescheiden-liebenswürdiges Werk, das durch herzliche Heiterkeit, echt wienerischen Humor, glatte Reime und durchsichtig klar geführte Handlung, nach welcher ein verarmter Edelmann à la Don Quichote, der bei seiner Werbung um eine reiche Erbin einen gefährlichen Nebenbuhler besiegt, und wie der genannte Landsmann von dem tapfern Knappen Sancho Pansa von einem an Leporello erinnernden treuen Diener so unterstützt wird, daß beide nach dem Fegefeuer mancherlei Prüfungen in die Pforten des ehelichen Paradieses hoffnungsfreudig eintreten können.

Die Musik verdichtet sich nur im zweiten Akt zu geschlossenen Nummern, die uns wie der häufig wiederkehrende Bolero-Rhythmus in das sangesfreudige Vaterland der Hidalgos versetzen: »Es ist so süß zu scherzen mit Liedern und mit Herzen.« In dem durchkomponierten Text mit vorwiegend melodischem Sprechgesang bekennt sich der Komponist zu den durch das Alter geheiligten Gesetzen, trägt den Forderungen der Zeit und des Fortschritts Rechnung, vermeidet aber streng ihre häßlichen Auswüchse. Eine besondere Aufgabe fällt dem Orchester zu, das von fremden Anklängen zwar nicht ganz frei ist, dessen Behandlung jedoch der Oper eine besondere Schutzmarke verleiht. Die von *Max Haas* und *Willi Czernik* betreute Aufführung mit phantastischen Bühnenbildern *Hans Fitzners* entsprach nach Auffassung und Wiedergabe der Ansicht des Komponisten, der Zeuge eines berechtigten, lauten Erfolges war: nach dem zweiten und dritten Akt wurde er mit den Führern und Hauptdarstellern vom vollbesetzten Hause stürmisch an die Rampe gerufen.

*Ernst Stier*

## EDGAR ISTEL: WIE LERNT MAN LIEBEN? (Verein. Stadttheater Duisburg-Bochum)

Seitdem das Duisburger Stadttheater (damals mit Düsseldorf verbunden) 1914 die Oper »Ratcliff« von Volkmar Andreae herausbrachte, ist es trotz seiner schwierigen finanziellen Lage und trotz vielen Mißerfolgen wagemutig geblieben. Es sei nur an das Musikfest des A. D. M. V. im Juli 1929 erinnert, an dem nicht weniger als neun neue Opern innerhalb von sechs Tagen zur Aufführung gelangten. Keines der Werke hat sich auf dem Spielplan halten können, und die regionale Presse forderte deshalb, man solle nun endlich mit den unfruchtbaren Experimenten aufhören. Aber noch im gleichen Jahre wurde Istels neue komische Oper (bereits seine fünfte) angenommen, und am 31. Januar 1931 erzielte sie einen geradezu beispiellosen Erfolg, der eine Serie von Aufführungen verbürgt. Schon am Ende des ersten Aktes konnte der Autor mehrmals auf der Bühne erscheinen. Die Theaterdirektoren, die ja heute nichts dringender suchen als einen Kassenmagneten, mögen sich eine der nächsten Vorstellungen ansehen. Sie werden erkennen, daß diese Oper ein »Schlager« ist, wie sie ihn brauchen. Ein Schlager, der den Vorzug hat, auch ohne Star-Besetzung wirksam zu sein. Alle sieben Solisten haben dankbare Rollen, jeder kommt zu seinem Recht, niemand kann sich auf Kosten der andern breit machen. Das ergibt eine Spielfreudigkeit auf der Bühne, die außerordentlich suggestiv auf das Publikum wirkt. Auch im Orchester ist man mit Lust und Liebe bei der Sache, denn der »leidenschaftlich tonale Melodiker« (wie Istel sich selbst im Programmheft nennt) läßt die Instrumente singen und zwingt sie nicht zu halsbrecherischer Akrobatik. Dazu kommt, auf der Bühne wie im Orchester, die zündende Wirkung spanischer Rhythmen und spanischer Melodien, die noch ganz unverbraucht sind. Seit Bizets Carmen hat man ihre bald einschmeichelnde, bald aufreizende Wirkung nicht mehr so verspürt wie in Istels neuer Oper. Im Klavierauszug scheint hier und da einiges hart an der Grenze des Allzupopulären zu stehen, aber wie ganz anders klingt das alles, wenn es gesungen und vom Orchester gespielt wird. Als erfahrener Bühnenkenner hat Istel alles zum Verständnis der Handlung Erforderliche rezitativisch behandelt. Dazwischen gibt es Soloszenen, Duette, Terzette, Sextette und Ensembles, deren Text man nicht versteht und auch nicht zu verstehen braucht. Seltsam erscheint, daß sich diese komische Oper nicht klassifizieren läßt. Sie ist bald burleske Oper, bald Operette, bald Revue, bald Singspiel und hat doch ihren eigenen Stil. Die Fabel läßt sich mit wenigen Worten erzählen:

Don Alonso will seine Tochter Lola mit einem Landedelmann, Don Toribio, verheiraten. Lola und ihre Zofe Pepita machen die Bekanntschaft des Lustspieldichters Don Francisco und seines Dieners Fabio. Toribio gerät zufällig an die Haushofmeisterin Alonsos, Filomela, die er für die ihm bestimmte Braut hält. Er weiß sich Frauen gegenüber nicht zu benehmen. Francisco läßt deshalb seinen Diener Fabio Frauenkleider anlegen und zeigt dem Landedelmann, wie man einer Frau den Hof macht. Fabio entwendet dabei den Empfehlungsbrief Toribios, mit dessen Hilfe Francisco sich als Toribio einführt. Am Ende des zweiten Aktes gibt es drei Liebespaare: Francisco—Lola, Fabio—Pepita, Toribio—Filomela. Der dritte Akt bringt die Entwirrung der Fäden, soweit sie erforderlich ist. Er erhält die nötige Ausdehnung durch eine episodische Wahrsagerszene und durch ein Ballett, das der Unterhaltung der Hochzeitsgäste dient: Spanischer Tanz, Bauchtanz, Revue-Szene, Nachahmung eines Stierkampfes. — Besonderes Lob gebührt dem Dirigenten Paul Drach, der das Menschenmögliche leistete. Seine Tempi hätten allerdings etwas beschwingter sein können. Erstaunlich waren für den, der das westliche Deutschland wenig kennt, die Chorleistungen. Welche Frische der Stimmen, welche Reinheit im Zusammenklang, welche Präzision der Einsätze! Auch der einfallsreiche Regisseur Dr. Schum verdient rühmliche Erwähnung. Daß er die drei Ballettszenen des dritten Aktes zu einer einzigen suzammenfaßte, ist durchaus zu billigen. Dem Ballett kam zugute, daß ihm die Gattin Istels typisch spanische Tanzbewegungen zeigen konnte. Die Sänger und Sängerinnen waren darstellerisch im allgemeinen recht gut, zumal der Diener Fabio; stimmlich befriedigten sie weniger.

Nicht unsympathisch, aber doch erstaunlich wirkte die Primitivität des Duisburger Publikums. Diese guten Leutchen jubelten, als Fabio sich Damenschlüpfer anzog und den Männerbusen ausstopfte. Die Feinheiten der Musik haben sie wohl weniger beachtet. »Ich wünsche gute Unterhaltung«, sagte Istel im Programmbuch. Sein Wunsch ist in Erfüllung gegangen: Das Publikum unterhielt sich offenbar vortrefflich und spendete daher den Darstellern wie dem Autor überaus herzlichen Beifall. Am Schluß der Oper gab es nicht weniger als sechzehn »Vorhänge«. *Richard H. Stein*

## WILHELM KEMPFF: KÖNIG MIDAS (Stadttheater Königsberg)

Wir wissen nicht, welche Seite seines Wesens Wilhelm Kempff höherschätzt, das Virtuosentum oder das eigene Schaffen. Sein Ruf als Pianist steht fest. Nun hat er mit dem Operneinakter »König Midas« als Komponist eine neue sehr beachtenswerte Probe bestanden. Er benutzte dabei als stoffliche Unterlage eine Arbeit Wielands, der 1775 im »Teutschen Merkur« den Text zu einem Singspiel »Das Urteil des Midas« zum Abdruck brachte. Es handelt sich um die alte Sage von jenem König von märchenhaftem Reichtum, aber geringem Kunstverständnis, der in einem Wettgesang zwischen Pan und Apollo als Schiedsrichter zu wirken hat. Zum Lohn dafür, daß er Pan den Preis erteilt, läßt ihm Apollo zwei veritable Eselsohren wachsen.

Kempff nahm das in seiner Musik zum Anlaß von allerlei lustigen Scherzen. Es fehlt nicht an Zeitsatire, wie das seit Offenbach bei der Neufrisierung antiker Stoffe eben Brauch ist. Das Alte wird zum Vexierspiegel heutiger Verhältnisse und Kunsturteile. König Midas, der Kunstbanause, als Sprechrohr der atonalen Richtung? Nein, ganz so bösartig ist die Sache wohl nicht gemeint. Immerhin, ein paar Hiebe werden ausgeteilt. Sie treffen nur insofern nicht scharf genug, als die Marcia atonale der Faune extravaganter klingen müßte und das Gegenstück, der Gesang Apolls, eigentlich etwas konventionell geraten ist. Aber sonst eine entzückende, blitzsauber gearbeitete Partitur, das Werk eines Könners, eines fein kultivierten Musikers. In der Titelfigur haben wir eine neue gutgezeichnete Buffogestalt. Kempff malt die Gegensätze durch charakteristisch profilierte Thematik und vor allem durch die witzig erdachte Instrumentierung, hie Flöten, Harfe, Streicher (die Welt Apolls und der Musen), dort Saxophone, Schnarrinstrumente usw.

Das Werk kam in einer von Schüler reizend inszenierten, in eine bewußt altertümelnde Bühnenumgebung gestellten, von Operndirektor Werner Ladwig musikalisch überaus liebevoll betreuten Aufführung heraus. Gute Gesangskräfte (Apoll—Josef Pörner, Thalia—Margarete Albrecht, Midas—Richard Ludewigs, Pan—Erwin Roß) rundeten das Bild vorteilhaft ab. Die Aufnahme beim Publikum war herzlich.

*Otto Besch*

ERWIN DRESSELS PROLOGSZENE »DIE MUTTER« (Stadttheater Krefeld)

Zu ihrer Legende »Rosenbusch der Maria« haben Dichter und Komponist *(Artur Zweiniger* und *Erwin Dressel)* nachträglich eine kurze, kaum eine Viertelstunde in Anspruch nehmende Prologszene verfaßt, die am 7. Januar ihre Uraufführung erlebte. Diese in ihrer Wirkung verblüffend kurze Szene soll nur ein rasch vorbeiziehendes Bild von der wundertätigen Liebe einer *Menschen*mutter zeichnen, dem dann in der unmittelbar (ohne Pause!) folgenden Legende eine höhere Parallele in der alles umfassenden Liebe der *Gottes*mutter folgt. Handlung und Musik bringen nur spärliche, skizzenhafte Eindrücke, allzu spärlich, um dem Inhalt gerecht werden zu können. Der freigesprochene Schuldige, der aus Leidenschaft zum Mörder geworden war, und dem das Leben nunmehr eine Last ist, findet in der Liebe der Mutter Ruhe vor den verzehrenden Gewissensbissen — ein Vorwurf, der nicht mit ein paar Worten und ein paar musikalischen Entwicklungen erschöpft werden kann. Die Idee, der Inhalt zerbricht hier an der Form; schon deswegen, weil die Szene ganz realistisch aus dem Alltag entnommen und nicht im geringsten stilisiert worden ist. Man sieht und hört zwei Rechtsanwälte in der Gerichtsrobe disputieren; noch mehr führt der vierschrötige Gerichtsdiener mit ein paar Alltagsworten in das Allzumenschliche des gewöhnlichen Lebens hinein, wovon auch die immerhin große Spannung, die das Auftreten des erschütterten Schuldigen nach seinem Freispruch weckt, nicht mehr freizumachen vermag. Und dann folgt die Wendung in der Seele des Schuldigen, dem das Leben zur Last wurde, indem ihn die überzeugende Liebe der Mutter höher führt, in einem ernüchternd raschen Übergang, der viel zu wenig von musikalisch-seelischen Evolutionen durchsetzt ist, als daß man den Sinn des Ganzen voll erfassen könnte. Die Musik Dressels ist klangschön, wenn auch ein bißchen unbekümmert um ihre Aufgaben gegeben. Im Verhältnis zum Stoff ist sie ohne genügend hohen Flug. Der Aufführung unter *Franz Rau* darf man Lobenswertes nachsagen. Mitwirkende waren: *Margarete Hellemann* (Mutter); Dr. *Fred Baselli* (Sohn); *Ph. Schönleber* und *Jos. Redenbeck* (Anwälte); *Herbert Hirche* (Diener).

*Hermann Waltz*

# * DAS MUSIKLEBEN DER GEGENWART *

## BERLIN

### OPER

Ein Monat der Neueinstudierungen. Weder Ur- noch Erstaufführungen, auch kein Rückgreifen auf ältere, lange nicht gehörte Opern, sondern nur Auffrischen der unentbehrlichen Stützen des Repertoires brachte der Anfang des neuen Jahres. *Mozarts* 175. Geburtstag wurde mit nicht weniger als vier Mozartaufführungen begangen, in den drei Berliner Opernhäusern, im Rundfunk durch eine Zauberflöten-Aufführung unter *Bruno Walters* Leitung. Besondere Bedeutung kommt *Klemperers* Ausdeutung des *Figaro* in der *Kroll-Oper* zu. Es zeigte sich hier recht deutlich, was ein zielbewußter, überlegener, seiner Mittel sicherer Geist als Führer vermag, auch wenn die ihm zur Verfügung stehenden Helfer nicht höchsten Ansprüchen genügen. Die Aufführung war ein Triumph der Ensemblekunst Klemperers. Zugegeben, daß Gesangskräfte ganz großen Formats an der Kroll-Bühne nicht wirken. Man hat diese und jene Hauptrolle von großen Sängern und Sängerinnen bei früheren Anlässen schon erheblich vollendeter gehört. Aber Klemperer verstand es, die ihm zur Seite stehenden mittelmäßigen Kräfte zur höchsten Entfaltung ihrer Fähigkeiten anzufeuern, manchmal sie sogar scheinbar über sich selbst hinauszusteigern, und er sorgte außerdem für ein überaus gepflegtes, feinfühliges, flüssiges Zusammenwirken im musikalischen, wie auch im dramatischen Sinne, das der besondere Ehrentitel dieser Aufführung ist. Es wurde bisweilen nur mittelmäßig gesungen, selten aber hat man den Geist des Mozartschen Figaro so eindringlich und lebendig verspürt wie diesmal. Eine besondere Freude der in köstlicher Klarheit gleichsam funkelnde Orchesterpart, mit seinem Brio, seinem feingeistigen Witz, seiner beseelten Anmut. Nun zu den Sängern. Figaro war

*Domgraf-Faßbaender*, ein Sänger von Qualität. Ungewöhnlich seine Auffassung des Figaro, den er als einen im Innersten dem Grafen feindlichen schwerblütigen, fast finsteren Plebejer gab, anstatt des lebensfrohen, elastischen, rasch beweglichen, fast chevaleresken Mannes, der den meisten Darstellern vorschwebt. Susanne und Cherubin wurden von *Jrene Eisinger* und *Jarmila Norotna* mit liebenswürdigster Anmut, geistig beschwingt gegeben und auch recht erfreulich gesungen. Graf und Gräfin, durch *Fritz Krenn* und *Käte Heidersbach* dargestellt, ließen Gesangskunst von hohen Graden am meisten vermissen, wennschon ihre Leistung keineswegs als gering anzusprechen ist. *Martin Abendroth*, *Marie Schulz-Dornburg*, *Erik Wirl* zeichneten sich in den kleineren Rollen aus. In der Spielleitung *Gustaf Gründgens'* trat eine Menge wirksamer Einfälle hervor, die manchen Szenen eine ganz neue Eindringlichkeit verschaffte, wie z. B. dem sehr spaßhaften Tanz der Bauernmädchen im zweiten Akt. In der Inszenierung ist man bei Kroll letzthin, wie es scheint, zu der Einsicht gekommen, daß die großen Meisterwerke nicht mit Haut und Haaren den ehrgeizigen Modernisierungsgelüsten etlicher reichlich rücksichtsloser Inszenatoren ausgeliefert werden dürfen. Dem Figaro gebührt unter allen Umständen eine gegenständliche, auf Architektur, Innenraum, Landschaft basierte Inszenierung, und nicht eine kahle Abstraktheit von Kubus und gerader Linie. *Theo Otto* löste die Aufgabe ungewöhnlich reizvoll, sein Schloßbau und Park, seine Innenräume sind aus dem Geiste der Handlung und Musik glücklich erfunden, dürfen sich sehen lassen und erstarren keineswegs in Konvention, sondern bedienen sich der neuzeitlichen technischen Mittel sinnvoll und wirksam.

In der Staatsoper Unter den Linden ließ der Operndirektor *Franz Ludwig Hoerth* eine Neuinszenierung von *Wagners »Fliegenden Holländer«* sehen und hören. Das Ergebnis der Neuinszenierung war ein Mittelding zwischen der alten Schablone und Klemperers gar zu radikaler Umgestaltung vor etlichen Jahren. Auch hier zeigte man wieder einige Achtung vor dem Milieu, dem Willen und den ausdrücklicken Vorschriften des Schöpfers und hielt sich nicht gerade peinlich genau, aber doch kenntlich genug daran, ohne sich die Möglichkeiten neuzeitlicher Bühnentechnik entgehen zu lassen. *Otto Strnads* Bühnenbilder sind in vieler Hinsicht ein stimmungsvoller und bildmäßig fesselnder szenischer Rahmen für die Handlung, und mit Beleuchtungseffekten, phantastischen Visionen des Schiffs wird nicht gespart. Indessen hätte es nichts geschadet, wenn in diesem Meerdrama das Meer selbst in stärkere Erscheinung getreten wäre, und man nicht der Phantasie des Zuschauers in dieser Hinsicht gar zu viel überlassen hätte. In den Kostümen hat man für gut befunden, jede Spur der norwegischen Volkstracht auszutilgen und sie durch recht indifferente Wollkleider und Jacken zu ersetzen, ohne damit den geringsten Gewinn an Eindringlichkeit des Bildes zu erzielen. Oder handelte es sich einfach um eine Maßnahme der Sparsamkeit? Da doch die Seeleute und Fischerfrauen irgend ein Kostüm tragen müssen, so ist nicht einzusehen, warum das norwegische Kostüm schlechter sein soll, als irgend ein anderes, das ehrgeizige Inszenatoren ihm vorziehen, nur um alles auch ohne besondere Veranlassung immer anders zu machen, als ihre Vorgänger. Für den musikalischen Teil zeichnete *Erich Kleiber* verantwortlich, und man muß sein Werk loben. An innerer Belebtheit, Fluß, dramatischem Temperament, Klanggefühl ließ seine Leistung am Dirigentenpult kaum etwas zu wünschen übrig. Die Besetzung ist nicht gerade von idealer Vollkommenheit, aber doch würdig des Werkes. Den Holländer gibt *Herbert Janssen*, im Gesang lebendiger, gelöster, beherrschter als in der etwas steifen Aktion. Für die visionäre Ekstatik der Senta fehlt *Delia Reinhard* bei den Höhepunkten die Größe und Kraft der Stimme, innerhalb ihrer Grenzen jedoch stellt sie eine wohl durchdachte, intensiv erlebte und durchaus fesselnde Frauengestalt hin. *Fritz Wolffs* Erik ist ein einfacher Naturbursche, ohne irgend welche gesuchte Besonderheiten, auch im Gesang stark und vollklingend ohne Feinheiten besonderer Art. *Emanuel Lists* Daland prunkt mit pastosen Baßtönen, gibt sich in der Darstellung viel mehr realistisch als stilgebunden. *Wittrisch* und *Lydia Kindermann* tun den kleineren Rollen des Steuermanns und der Mary vollauf Genüge. Ganz vorzüglich die Chorleistung, namentlich im dritten Akt von größter Eindringlichkeit.

*Meyerbeers »Afrikanerin«* setzt uns die Städtische Oper in einer prunkvollen Ausstattung vor. Es ist ein eigen Ding um diese Oper. Sie steht und fällt mit Gesangsvirtuosen großen Kalibers, und wenn man nur über mittelmäßige Kräfte verfügt, kann man nicht

gut das Manko ausfüllen durch glänzend studiertes Ensemble und eine vollendete Orchesterleistung. Klemperer hat jüngst beim Figaro gezeigt, daß mit diesen Faktoren im besten Falle dennoch sehr viel zu erreichen ist, aber für Meyerbeer hilft dies Rezept nicht, denn abgesehen von den stimmlich wirklich glänzend geschriebenen großen Virtuosenrollen ist der Inhalt der Handlung zu wenig fesselnd, die Musik auch mit toten Strecken zu stark belastet. An diesen großen Virtuosen des Gesanges fehlt es auch der Städtischen Oper zu Zeit recht empfindlich. Einzig *Reinmar* soll bei der ersten Aufführung das volle Maß erreicht haben. Bei der zweiten Aufführung, die ich hörte, war er durch *Josef Groenen* ersetzt, der sich als plötzlich einspringender Gast sehr mit Ehren aus der Affäre zog und einen recht effektvollen Nelusco hinstellte. Infolge der Umbesetzung mußte die zweite Aufführung noch stärker zusammengestrichen werden, als die erste, und es blieb vom letzten Akt nur ein Bruchstück übrig. *Mafalda Salvatinis* Vorzüge liegen mehr im theatralischen Brio, in Kraft und Glanz der höheren Töne als in Feinheit der Gesangskunst, und dementsprechend stattete sie ihre *Selica* gesanglich aus. *Oehmans* Vasco de Gama erreicht wenigstens in der sehr schön gesungenen berühmten Hauptarie »Land so wunderbar« die gesanglichen Anforderungen des Werkes. Alle übrigen Teilnehmer haben gesanglich nur gutes, bisweilen weniger gutes Mittelmaß. *Rosalind von Schirach*, *Ditter* und *Baumann* schnitten relativ am besten ab. *Otto Krauß'* Instenierung hat ihre Meriten, irrt aber bisweilen in etwas hohle Pracht ab. Der musikalische Leiter *Denzler* versah sein Amt mit Gewandtheit, Schlagfertigkeit und auch Feingefühl, wo er dazu Gelegenheit fand. Schließlich wäre noch ganz allgemein zu sagen, daß wie der Augenschein lehrt, doch die Akten über Meyerbeer noch nicht so endgültig geschlossen sind, wie uns die zünftigen Musiker und Musikschriftsteller mit lauter Eindringlichkeit versichern. Es genügt, den Jubel des Publikums, das ja schließlich auch ein Wörtchen mitzusprechen hat, bei allen nicht wenigen effektvollen Stellen zu beobachten, um zu lernen, daß selbst 1931 Meyerbeer noch von recht vielen Musikfreunden sehr gern gehört wird, was immer auch mit mehr oder weniger Recht gegen ihn einzuwenden sei. Die Partitur der Afrikanerin ist ein absonderliches Gemisch von veralteten, öden Strecken mit etlichen Glanzstücken, die wie eine Oase in der Wüste in Frische, Schönheit, Glanz prangen, mit Szenen, die durch Kraft und Wucht des Aufbaues dem dramatischen Können ihres Schöpfers ein ehrenvolles Zeugnis ausstellen. Und ferner: wie viel ein Verdi von Meyerbeer gelernt hat, ist gerade bei der Afrikanerin mit Händen zu greifen, die der etliche Jahre später geschriebenen Aida geradezu als Vorbild gedient hat, wobei allerdings Verdi noch mehr Genie bewiesen hat als sein Vorgänger.

*Hugo Leichtentritt*

## KONZERTE

Auch ein Zeichen der Stilwandlung, wenn auch nur im indirekten Zusammenhang: *Furtwängler* greift in einem Sonderkonzert auf Haydns »Schöpfung« zurück. Dieses hochwertige Werk, zu dessen Aufführung sich seinerzeit Chorvereinigungen bildeten, ist vom Zeitgeschmack jahrzehntelang vernachlässigt oder peripheren Chorvereinen überlassen worden. Die Auferstehung, die es unter Furtwängler erlebte, war eine glänzende Rehabilitierung. Seine scheinbare Schwäche, die locker aneinandergereihten Schilderungen der zahllosen Schöpfungseinzelheiten, wurden durch eine naive und zugleich unglaubliche Plastik, durch das Herausstellen und Zusammenfassen der Kontraste zu großen Einheiten, zu arbeitsreichen, aber leicht zu überschauenden Schöpfungstagen. Das Werk wurde bildhaft in naiver Größe, eine wahrhafte Schöpfung. Das siebente Sinfonie-Konzert Furtwänglers begann ebenfalls mit Haydn, der Londoner Sinfonie in D-dur, die ebenfalls eine fabelhaft differenzierte und doch fest zusammenrückende Darstellung erfuhr. Danach spielte *Gieseking* die schönen Sinfonischen Variationen von *César Franck*, diese Musik an sich, die in Nuancen des Zarten ihresgleichen sucht. Gieseking spielte sie als der gesunde und zugleich feinempfindsame Musiker und, hier mitentscheidende Voraussetzung, als großer Anschlagskünstler. Dann machte Furtwängler die Kleine Theater-Suite von *Toch*, innerlich kühl, aber mit einer Freude an raffinierter Dynamik. Die fünf Sätze wollen keine Tiefe haben, sind melodisch schlagkräftig, orchestral pikant, vor allem aber konzentriert gekonnt. Darauf ein Zusammengehen zwischen Solisten und Orchester durch das Medium des Dirigenten, das kein Zuwarten und Nachzählen war: das Einanderzuwerfen des Melos zwischen Gieseking und

Furtwängler in R. Strauß' »Burleske«. Eine Liszt-Rhapsodie war Abschluß des Abends.

Über die Erstaufführung der *»Zwei Etüden für Orchester«* von *Wladimir Vogel* unter *Hermann Scherchen* mit dem Berliner Funk-Orchester kann ich nur mit Hilfe eines Gewährsmannes, vielmehr von Gewährsmännern berichten, die einstimmig der Meinung waren, daß es sich hier um außergewöhnlich Gekonntes handelte. Von der *Uraufführung eines Violinkonzertes von Casella*, dessen dritten Satz, von Kleiber kommend, ich noch hörte, war man im allgemeinen weniger entzückt. Der Finalsatz machte jedenfalls den Eindruck, als ob die gehäuft auftretenden violintechnischen Kühnheiten, die übrigens *Joseph Szigeti* wunderbar meisterte und ihn selbst ganz in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit stellten, zu leer seien, obwohl Szigeti immer wieder bemüht war, diese Schwierigkeiten im geistigen Sinne zu fassen. Der Solist und der ihm prachtvoll sekundierende Scherchen hatten sich jedenfalls mit voller Hingebung für das Werk eingesetzt.

Kammermusik. Die Berliner Ortsgruppe der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik vergaß vorübergehend ihre Mission, neue Komponisten neuer Musik vorzustellen, und unternahm eine bei nicht sehr großen Mitteln wirklich überflüssige Stützungsaktion von Schönberg, Hindemith und Strawinskij, die zusammen mit *einem* neuen Werk aufs Programm kamen, einer recht verspäteten Erstaufführung des Opus 29 von Schönberg, jener Suite für drei Klarinetten, Violine, Bratsche, Cello und Klavier, deren erster Satz in den bekannten trockenen und verkümmerten Gesten einherkommt, die erst in den Variationen und der abschließenden Gigue Zusammenhang und erkennbare Beziehungen annehmen und in einer Variation von seltsamer Schönheit werden. *Fritz Stiedry* dirigierte. — *Hermann Abendroth* war mit seinem *Kölner Kammerorchester* nach Berlin gekommen. Ich hörte einen überlegen durchgeführten Cembalo-Solopart in Bachs d-moll-Konzert von der jungen und begabten *Julia Menz*. Dagegen war die in Mozarts Serenata Notturna Nr. 6 führende Geigerin *Riele Queling* nicht auf der Höhe des sonst recht gut disziplinierten Orchesters, schlechte Phrasierung und unzuverlässig im Ton an entscheidenden Stellen. — Zwei Quartette sind zu nennen: das *Wendling-Quartett*, das seinem soliden Ruf treu blieb und einen Schubert-Abend machte, und das *Rostal-Quartett*, das über schöne, alte Instrumente verfügt und die *Uraufführung* eines Quartetts von *Willem Pijper* wagte, leider eine Niete, im Schöpferischen so einfallslos wie im Konstruktiven.

Ein großer Lorbeerkranz, der *Leonid Kreutzer* in seinem dritten Konzert überreicht wurde, und zahlreiche Berliner Pianisten und Freunde im leidlich gefüllten Zuhörerraum deuteten auf etwas Besonderes hin. Man munkelte vom fünfundzwanzigjährigen Künstlerjubiläum. Der meisterliche Darsteller so vieler Werke und der gerühmte Lehrer so vieler Schüler hatte wohl eine etwas deutlichere Anerkennung verdient, als dies »Fest im kleinen Kreise«, dem wir uns als Gratulant zugehörig fühlten. Ablenkung und neues Mutmachen zugleich wurde die *Uraufführung* eines umfangreichen Variationenwerkes, das unsern Kollegen und Mitarbeiter *Hugo Leichtentritt* zum Autor hat. Kreutzer spielte es offenbar mit großem musikantischen und pianistischen Interesse. Auch den Hörern wie dem Kritiker gefiel es außerordentlich.

Vokalsolisten. *Louis Graveure* hat seinen Bariton in Tenorhöhen hinaufgetrieben, und wenn es ihm gelingt, in lyrischen Stimmungen, die trotz der ausgesprochenen Männlichkeit seines Vortrages seine besten Leistungen umfassen, die Verbindung mit seiner schönen mezza voce auch in der Höhe aufrecht zu erhalten (»Die Liebe hat gelogen« und »Nacht und Träume«) ,dann betört er auch aus dieser tenoral-baritonalen Höhe die Hörer. Wo er aber, wie in Schuberts »Allmacht« diese Verbindung aufgibt und Höhen kraftvoll männlich erpreßt, da beeinträchtigt er den Ton, den Vortrag und den sonst so bewundernswert großen Atem. — *Eva Liebenberg* begann ihr zweites Konzert mit den sechs geistlichen Liedern Beethovens, deren geistig vornehme Darstellung, getragen von einer sorgfältig studierten Technik, starken Eindruck auf die zahlreichen Hörer machte. — Zuletzt sei von einem neuen Koloratur-Sopran berichtet, der durch seine sorgfältige Schulung besonders auffiel: *Anne Maria Steen* nimmt die Höhen vorläufig mit zu deutlicher Vorsicht, obwohl alles leicht und sauber anspricht. Nur das Temperament ist auf Kosten der Schulung zu stark in den Hintergrund gedrängt worden.

*Otto Steinhagen*

*Orchester und Solisten*

Zum Mozart-Jubiläum hatte die Kapelle der Staatsoper im intimen Raum des Schauspielhauses eine würdige Sonntags-Matinee arran-

giert, mit dem Divertimento Nr. 5 (K. 187), dem Konzert für Fagott und Orchester (K.191) und zwei seinerzeit für Mozarts Schwägerin, Aloysia Lange, geschriebenen Koloraturarien als Erstaufführungen. Erich *Kleiber* und seine prächtigen Musiker, unter ihnen der Solofagottist Otto *Glaß*, boten alles auf, aus diesen musikalischen Seltenheiten auch instrumentale Kabinettstücke zu machen. Mit den Arien »Vorrei spiegarvi« und »Ah, se in ciel« wußte sich Cida *Lau* sehr anständig aus der Affäre zu ziehen. — Auch im planmäßigen Sinfoniekonzert opferte Kleiber am Altar des von ihm so verehrten Mozart. Und zwar erklang neben vier Sätzen aus der Bläserserenade K. 361 ein von Kleiber für den Konzertgebrauch neu bezeichnetes »Divertimento militare« von Leopold Mozart, komponiert im Geburtsjahre des unsterblichen Sohnes und wegen der frischen, gutgesetzten Einfälle für uns interessant als Beispiel jener zahlreichen »Gebrauchsmusiken«, die der Hofkompositeur des Salzburger Erzbischofs zur Tafelunterhaltung seines Herrn zu liefern hatte. Sehr im Gegensatz zu diesem unkomplizierten Werkchen standen dann zwei Walt Withman-Gesänge von Franz *Schreker*, psychologisch verästelte und aus der Orchesterfarbe konzipierte Stücke, deren Wirkung mehr äußerlich blieb, weil ihnen die elementare lyrische Einfalt fehlte. Der glänzende Vortrag von M. *Hinnenberg-Lefèbre* erhob sie indessen zu einem Aufführungserfolg.

*Furtwänglers* sechstes Philharmonisches Konzert fing mit einer Uraufführung von Zoltán *Kodály* das Interesse der geschmäcklerischen Kenner ein, und mit der abschließenden f-moll-Sinfonie Tschaikowskijs die Gunst der Majorität. Kodály teilt mit Bartók die Vorliebe für die Volksweisen seiner Heimat, ist im Satz aber mehr als dieser traditionellen Mitteln, d. h. dem melodischen und klanglichen Schönheitsideal, ergeben. In dem Orchesterstück »Sommerabend« gestaltet er in freier Phantasieform Naturstimmungen mit äußerst plastischen, typisch ungarischen und dem Volksgut verhafteten Gedanken. Infolge dieser Erdverbundenheit ist der absolutmusikalische Grundcharakter bewahrt geblieben und keine poetisierende Tondichtung entstanden. Die Aufführung unter Furtwängler war meisterhaft. Nachher spielte der Cellist Gaspar *Cassadó* die von ihm mit viel Geschmack und Pietät zum Cello-Konzert bearbeitete Arpeggione-Sonate von Schubert und verstand es, über prinzipielle Bedenken hinwegzuhelfen.

Das Berliner Sinfonieorchester ist ein paarmal unter wechselnden Dirigenten aufgetreten. Dr. *Kunwald* verhalf in einem Sonntagskonzert einem Storm-Zyklus für Bariton und Orchester von Klaus *Pringsheim* (Solist: Wilh. Guttmann) zur Beachtung. Impressionistische Einflüsse bestimmen die Form dieser zum Teil feingelungenen Gesänge. — Ein Konzert Dr. *Thierfelders* machte mit Alfred *Huth* und seiner Sinfonie »Nordschleswige« einen Vorstoß in gemäßigt-modernes Neuland, das zwar noch verflossenen Meistern nachklang, aber auch einige Ansätze persönlicher Musizierlust als Positivum aufwies. Die Solistin des Abends, Erika *Kahr*, spielte mit offenbar werdender Violinbegabung des E-dur-Konzert von Bach. — Es wäre nun noch das Sonderkonzert von dem Deutsch-Amerikaner Richard *Czerwonky* anzumerken, der nach seinem bereits erwähnten Erfolge als Geiger auch als tüchtiger Dirigent in Ehren bestand, aber als Komponist wieder epigonal wirkte, diesmal in den Fußtapfen der »sinfonischen Dichter« Liszt und Richard Strauß wandelte. Man nahm diese »Episode« als solche freundlichst zur Kenntnis.

### *Kammermusik*

Das Krefelder *Peter*-Quartett konnte wieder mit seinem Berliner Erfolge zufrieden sein. Vier Spieler von ausgefeiltem Können und famoser Ausgeglichenheit in den Nuancen des Vortrags. Auf dem Programm interessierte besonders Ph. *Jarnachs* Streichquartett op. 16, ein Werk, in dem sich vornehmstes Artistentum mit dem wurzelechten Trieb zum Musizieren verbindet. — Aus Köln kam das Riele *Queling*-Quartett, eine vorzüglich eingespielte Frauenvereinigung, die für die Mozart-Linie (K. 575) ein feines Verständnis entwickelte und eine stimmlich glänzende Sopranistin, Adelheid *Armhold* (Gluck-Arien usw.) dezent begleitete.

Drei Geiger mit kammermusikalischen Vorträgen. Der weitaus begabteste und reifste von ihnen Georg *Kulenkampff*. Er spielte die C-dur-Solosonate von Bach mit derartig starker Konzentration und Größe der Form, wie es nur einem wirklich großen Künstler gelingt. — Boris *Schwarz* hat schon ein paar Jahre hindurch unter der musikalischen Führung seines begleitenden Vaters Joseph Schwarz mit schönem Erfolge konzertiert und sich auch letzthin wieder als ein in aufsteigender Linie sich entwickelndes Violintalent legitimiert (Mozart, R. Strauß). Bei dem jungen

Russen Robert *Kitain*, einem geigerisch ziemlich fertigen Schüler von Auer und Barmas, handelt es sich ebenfalls um eine echte Begabung. Es will nichts besagen, daß er einstweilen bei Bach (Partita E-dur) noch kein geistiges Format erreicht hat, sondern nur erst die Spielform zu erfüllen suchte.

Ein Halm-Abend, zum Andenken an den vor zwei Jahren gestorbenen, verdienstvollen Komponisten und Musikschriftsteller August Halm. Es kamen Klaviersachen, Lieder und Kammermusikwerke zur Wiedergabe durch den Einsatz namhafter Kräfte wie K. Klingler, H. J. Moser, E. Silberstein und W. Apel. Das kompositorische Schaffen Halms, das strenge Reinheit der Form mit starker Phantasiekraft vereinigt, einmal im Querschnitt gezeigt zu haben, war die geglückte Aufgabe dieses Konzertes.

*Klavier und Gesang*

Sehr reich ist die Ausbeute des Monats nicht, wenn man die noch immer stattliche Reihe der Namen übersieht. Ein in sich gefestigter, reifer Gestalter wie Erwin *Bodky* allerdings konnte es unternehmen, ein historisch interessantes Cembalo- und Clavichord-Programm des 17. Jahrhunderts vorzuführen, ohne damit zu langweilen. Hermann *Drews* ist eine ähnliche, ernstzunehmende Pianistenerscheinung, zuverlässig im Technischen und griffsicher im Ausdruck (Schubert, Schumann). Bei Karol *Szreter* versöhnt immer die elegante Geschliffenheit des Pianistischen mit der nicht sehr tief reichenden Inhaltsdeutung eines Werkes. Sicher gehört auch Jascha *Spiwakowsky* zum Virtuosentyp. Aber er scheint, nach dem glänzenden Vortrag der Regerschen Bach-Variationen zu schließen, energisch an der Erweiterung seines geistigen Blickfeldes zu arbeiten. Der Engländer Alan *Bush* war da, ein kultivierter, doch ein wenig kühl lassender Spieler, der mit eigenen Sachen leider in der Sphäre der Papiermusik stecken bleibt. Webster *Aitken* dagegen, ein Romantiker von noch nicht ausgeprägten Ansätzen zur Eigenart, ist für die lyrische Kleinform, nicht aber für Beethoven innerlich reich genug. Zum Schluß noch die Erwähnung der sympathischen Klavierkönnerin Adele *Marcus*. Einige Liederabende von anerkannten Künstlerinnen in kurzer Gesamtschau. Ob man den H. Wolf-Abend von E. *Gerhardt*, Schumanns »Frauenliebe und Leben« in L. *Mysz-Gmeiners* Darstellung, oder den Zyklus »Deutsche Lieder vor Schubert« von L. *Leonhard* zurückschauend streift: es sind Erinnerungen an große Liedkunst. Den Nachstrebenden geht es nicht so gut; ihre Leistungen bleiben mehr oder weniger zwiespältig. So hat die sehr musikalische Leni *Stein* noch mit ihrem wenig ergiebigen Material zu kämpfen, leidet anderseits der Vortrag der technisch sicheren Sopranistin Ruth *Welsh* an einer den nachhaltigen Eindruck behindernden künstlerischen Indifferenz. In dem dritten der sogenannten Simultan-Konzerte H. Lilienthals hörte man wieder die schon im Herbst genannte, in jeder Beziehung podiumreife Sopranistin Elisabeth *Harloff* und den ungewöhnlich stimmbegabten, technisch und musikalisch jedoch noch unfertigen Baritonisten Bruno *Ramin*.

*Karl Westermeyer*

## OPER

BERN: Nachdem in der vergangenen Saison der gebührende Tribut an die hypermoderne Realistik gezollt war, hat man sich auch hier wieder auf das Pathos Wagnerscher Romantik besonnen und den Nibelungenring vollkommen neu wie einen Phönix erstehen lassen. Claus-Dietrich Koch war für eine vereinfachte, jedoch würdige Neuinszenierung besorgt. Ekkehard Kohlund schuf prächtige Szenenbilder, Albert Nef und Walter Herbert teilten sich in die musikalische Leitung, und auch die vokale Gestaltung darf im ganzen als glücklich bezeichnet werden. In Erik Hallström besitzen wir einen Heldentenor echter Wagnerscher Prägung, und Rose Bernheim beherrschte die Partie der Brünnhilde durch ihren edeln, vollklingenden Sopran in stimmlicher Hinsicht vollkommen. Auch die anderen Rollen fanden gute Vertretung. Eine besondere Note verdient auch das Weihnachtsstück, für das Kohlund als Autor in die Schranken trat. Sein Märchen vom Kalendermann, ein lebendes Bilderbuch, verwebt in origineller Aufmachung Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Richard Amon hat dazu eine durchaus ansprechende Musik komponiert. *Julius Mai*

BRESLAU: Das Stadttheater hat sich eine »Junge Bühne« eingerichtet, die die moderne Kurzoper an sonntäglichen Vormittagen pflegen will. Sie debütierte mit Strawinskijs teuflischer »Geschichte vom Soldaten« und Weills »Lindberghflug«, für welch letzteren die »szenische Uraufführung« verheißen war. Diese bestand darin, daß über den Häuptern

des mit Notenblättern bewaffneten Theaterchors ein Flugzeug-Gerüst schwebte. Ansonsten kam der »Lindberghflug« unter *Hans Oppenheims* musikalischer Leitung durchaus in seiner bisherigen Form, nämlich als Konzertkantate, heraus. In Verdis düsterem »Simone Boccanegra«, den *Carl Schmidt-Belden* stilsicher dirigierte, überragte *Leo Weith*, ein ausgezeichneter Kantilenen-Sänger, als milder Titelheld beträchtlich das sonstige Ensemble. Die Uraufführung eines harmlos netten Weihnachtsmärchens »Der Zauberspiegel« interessierte insbesondere durch die melodiöse Musik, die der Wiener Hans Gal dem Märchen mit auf den Weg gegeben hat. Auf dem Gebiet der Operette, das vom Stadttheater in diesem Winter sehr eifrig kultiviert wird, holte es sich einen nachhaltigen Erfolg mit dem »Spielzeug ihrer Majestät«, dessen Libretto pseudohistorische Anekdoten aus dem Leben der Zarin Elisabeth ganz amüsant erzählt. Noch amüsanter und dazu ungewöhnlich gut durchgeformt ist die schier überreiche Partitur von *Josef Königsberger.* Wenig angenehm verlief diesmal die Silvester-Darbietung, die Offenbachs »Pariser Leben« verhieß. Gezeigt wurde aber in Wahrheit nicht diese entzückende Buffo-Oper, sondern eine ungewöhnlich verunglückte »Bearbeitung«, die sich nicht mit einer heftigen Vergröberung des Textes von Meilhac und Halévy begnügte, nein, auch der wirklich keines Korrektors bedürftigen Musik empfindlich zu nahe trat. Eine Reihe der schönsten Nummern wurde umgemodelt oder einfach weggelassen. Als »Ersatz« bekam man dann Zitate aus »Rigoletto« oder »Carmen« zu hören. Schlimmer noch: Offenbachs zierliche Instrumentierung war bis zur Unkenntlichkeit (vornehmlich mit Hilfe des Saxophons) verdickt und verkitscht, ja seine eleganten, federnden Rhythmen hatten sich eine durchgreifende Übersetzung ins — Amerikanische gefallen lassen müssen. »Pariser Leben« als Jazz-Operette — dieses Ziel wenigstens haben die kühnen »Bearbeiter« restlos erreicht. *Hermann Wetzlar* sah sich dazu verurteilt, den greulichen Mischmasch unter seine musikalische Obhut zu nehmen. Intendant *Hartmann* unterstrich als Regisseur die Geschmacklosigkeiten der Textherrichtung noch durch allerhand Lokalscherze und possenhafte Handgreiflichkeiten. Das Publikum reagierte nicht mit der gewohnten Silvester-Begeisterung auf diesen Bierulk, der ihm unter der falschen Flagge Offenbachs vorgesetzt wurde. *Erich Freund*

CHEMNITZ: Dem neuen Intendanten *Hartmann* ist der Anfang seiner Tätigkeit nicht leicht geworden. In Presse und Publikum sind ihm Gegner entstanden, die sich vornehmlich hinter dem einschneidenden Wechsel der Solisten und der Vormieteeinrichtung verschanzen. Tatsache ist, daß der Personalwechsel im Hinblick auf das Qualitätsensemble der Vorjahre wenig gerechtfertigt ist, wenn auch von den neuen Kräften der Baritonist *Schweska* die Aufmerksamkeit auf sich lenkt und bedacht werden muß, daß die ausgeschiedenen Kräfte während ihrer Chemnitzer Tätigkeit sich erst zu Trägern von Spitzenleistungen entwickelten. Die Umschichtung der Tagesverteilung für die Anrechtler und Besucherorganisationen ist zwar zunächst eine wirtschaftliche Maßnahme, wird aber zu einer solchen künstlerischer Art, wenn berücksichtigt wird, daß dadurch der Spielplan zwar abwechslungsarm, die geleistete Arbeit jedoch durch die Proben in der dafür gewonnenen Zeit vertieft wird. In dieser Richtung liegt auch die *Bejahung* Hartmanns. Seine eifrige Arbeit liegt in der Auflockerung und Auffrischung der einzelnen Aufführungen, deren Spiel er neben Meyer-Walden zum Teil selbst leitet, und in der Wahl selten gehörter Werke. In Glucks letzter »Iphigenie« fesselten die Chorsätze, Verdis »Falstaff« wurde Höhepunkt der bisherigen Spielzeit, ohne freilich das italienische Vorbild der Mailänder zu erreichen, was wohl nur mit der italienischen Sprache möglich ist. Nebenher läuft die Neueinrichtung des »Nibelungenringes«, die nach den abstrakten Bühnenbildern der »Walküre« im »Siegfried« wieder zu romantischen Gefilden zurückgekehrt ist. *Walter Rau*

CHICAGO: Eine ausgezeichnete Aufführung der »Walküre« eröffnete die Reihe der deutschen Opernvorstellungen in der *Chicago Civic Opera.* Die Leistungen von *Frida Leider* (Brünnhilde), *Lotte Lehmann* (Sieglinde), *Maria Olszewska* (Fricka), *Paul Althaus* (Siegmund) und *Hans Nissen* (Wotan) unter der hervorragenden Führung von *Egon Pollak* verliehen dieser Vorstellung ein hohes Niveau. Der »Walküre« folgten »Lohengrin«, »Tannhäuser«, »Fidelio« und »Meistersinger von Nürnberg« (Erstaufführung). Dank den hervorragenden Kräften finden hier die deutschen Opernvorstellungen den größten Erfolg. *S. A. Lieberson*

DÜSSELDORF: In den letzten zwei Monaten hat unsere Bühne außer der

Uraufführung der »Soldaten« von *Manfred Gurlitt* nur eine einzige Oper in Neueinstudierung herausgebracht. Wer sich über dies Arbeitstempo wundern sollte, wird noch mehr erstaunt sein, wenn er »Nam' und Art« des Werkes vernimmt: Lortzings »Zar und Zimmermann«! Der entzückenden Naivität der Spieloper ward leider nicht in allen Punkten Rechnung getragen. Daß im übrigen zur Bekämpfung wirtschaftlicher Not die Operette auf ständig breiterer Basis aufmarschiert, ist vom künstlerischen Standpunkt aus sicherlich bedauernswert. Das Hauptinteresse wandte sich daher dem »Jasager« von *Brecht-Weill* zu, der von Schülern recht wirkungsvoll herausgebracht wurde. Die Tendenz erscheint wohl durch ihre Abstraktheit reichlich unjugendlich, dagegen stellt die Musik die Ausführenden vor dankbare Aufgaben. Ein Fünfzehnjähriger leitete die Wiedergabe mit den sicheren Kennzeichen des künftigen Führers.

*Carl Heinzen*

FRANKFURT a. M.: Mit der Neueinstudierung des *Tannhäuser* hatte die Oper einen großen und berechtigten Erfolg. Die Verdienste liegen zu gleichen Teilen bei musikalischer und szenischer Interpretation. Es dirigierte *Steinberg*. Er verstand es diesmal vor allem, die Solisten in ungewohnter Weise zu aktivieren. Frau *Ursuleac* bot eine vortreffliche, leidenschaftliche und unsentimentale Elisabeth und vermochte die fraglosen Schwächen der Gestalt zu meistern; Frau *Gentner-Fischer* sang wunderschön die Venus; *Permann* den Wolfram so gepflegt und sorgfältig, wie man ihn lange nicht vernommen; eine besondere Überraschung bot ein Darmstädter Gast, *Theo Hermann* als Landgraf mit einem substantiellen und ausgeglichenen Baß. Das Orchester spielte warm und intensiv; nur zwischen ihm und dem Gesang, zumal den meist rein singenden Chören, gab es gewisse Divergenzen, die sich aber leicht korrigieren dürften. Problematisch allein Herr *Völcker* als Tannhäuser, der die Partie noch nicht voll beherrscht, auch gesanglich nicht so befriedigte wie sonst — erst im dritten Akt sang er sich frei —, zudem als Darsteller nun einmal nicht zum Tannhäuser geschaffen ist. Mit seiner Erscheinung fand sich die kluge Regie von *Graf* ab, indem sie ihn mehr die Figur des dämonischen Rebellen vorstellen ließ als einen strahlenden Helden, dessen Zeit ohnehin um ist. Das charakterisiert zugleich die Linie der ganzen Inszenierung. Sie sucht den scheinheiligen Heiligenschein der Wartburgwelt zu vergessen, gibt dem Venusberg kräftige Akzente, die nur durch die Schwimmbewegungen des Labanchors gestört werden, macht aus der Elisabeth einen Menschen und sogar eine Frau; denkt Oberwelt und Unterwelt menschlich zusammen, indem sie Venusberg und Waldgebirge des ersten Aktes in dieselbe, nur umgedeutete Landschaft stellt — wobei freilich dahinsteht, ob so der eigentümliche Interieurcharakter des Venusberges richtig gewahrt bleibt. Gut ist die Intention, von der schlechten Erlösung loszukommen und ins Zentrum den Aufruhr der sprengenden Leidenschaft zu rücken. Dem entspricht auch die Unromantik des übrigen: der Einzug der Gäste bleibt durch einen Zwischenvorhang den Augen erspart, die Musik dazu entlädt sich sinfonisch, die Halle präsentiert sich erst auf dem Höhepunkt mit dem Trompeteneinsatz, während die Elisabethszene zuvor in einem einfachen Vorraum sich abspielt; im dritten Akt fallen der grüne Stab und die Leiche der Elisabeth fort und die Venusbergvision ist allein durch Licht angedeutet; dies alles aber mit so viel Takt, daß nirgends der Eindruck billig-ornamentaler »Stilisierung« aufkommt: eine der sinnvollsten Wagnerlösungen, die ich seit langem sah. *Siewert* hat dazu schöne und überzeugende Bilder gegeben. Das Werk aber, im Glutkern eines der echtesten von Wagner, bewährte trotz aller fühlbaren Leerstellen seine Dauer echter, sprengender Produktivkraft. Zu erwägen wäre, ob man nicht doch, trotz des Stilbruches, bei Aufführungen die Pariser Fassung zugrunde legen sollte. Denn das nachkomponierte Bacchanal ist eines der genialsten Stücke Wagners, dessen Genialität wahrhaft heute mehr gilt als eine Stileinheit, die nimmermehr das Maß gerade für Wagner abgeben darf. *Theodor Wiesengrund-Adorno*

HELSINGFORS: Doch: es ist eine Musikstadt, die mitzureden, mitzusingen, mitzumusizieren hat. Die finnische Nationaloper, die »*Suomalainen Ooppera*«, von einem sehr Kundigen, allseits Orientierten, Direktor *Fazer*, geleitet, kann sich hören und sehen lassen. *Mutzenbecher* ist Oberregisseur, und wie er den »*Schwanda*« herausbringt, das ist tatsächlich mit Lob zu bedenken. Die Oper hat in ihm einen sicheren Spielleiter gefunden. Auch die Musik wird recht gewissenhaft gelenkt. Der junge *Simon Pergament-Parmet* gibt der »Schwanda«-Partitur Nerv und Verve,

und es zeigt sich, welch geschlossenen Klanges schon das Orchester, an dem natürlich noch viel zu arbeiten ist, fähig ist. Aber gesundes Musizieren findet man hier, es wird feuereifrig gearbeitet, und man ist schöpferisch tätig. *Anne-Charlotte Winter* ist Dorota in der Erstaufführung. *Sola*, international bekannt, ist als Babinski in gute Regie genommen, singt auch erfolgreich, wie der Schwanda *Loukos*. — Aber ich meine, daß die *Pia Ravenna* das Glück dieser Oper, der finnischen Nationaloper, bedeuten kann. Nach ihrer Traviata zu urteilen, ist sie eine der meist könnenden Primadonnen. Diese Violetta hatte auch schauspielerisch wichtige Punkte. *Leo Funtek*, erster Dirigent, hat es musikalisch in sich. Szenische Auffrischung könnte die »*Traviata*« vertragen. *Gerhard Krause*

KARLSRUHE: *Ernst Kreneks* große Oper »*Leben des Orest*« hielt, nach erfolgreicher Erstaufführung am 20. Januar, das Interesse der hiesigen Musikfreunde weiter wach. Es handelt sich bei diesem Werk um den ernstlichen und durchaus *nicht* mißglückten Versuch, der Gattung »Große Oper« neue stärkere Wesenheit einzuhauchen. Das Resultat zeigt sich überzeugend und eindrucksvoll in der bezwingenden musikalischen Ausdruckskraft einiger Bilder. Orest selbst ist keine dramatische Gestalt. Jedesmal erscheint er als ein anderer, und wir müssen seine verschiedenen Modelungen (hinter den Kulissen) als gegeben hinnehmen. Dagegen entschleiern Aegisth und Elektra ihren Charakter klar und deutlich vor uns, es sind organisch gestaltete Figuren. Machtvoll sind die Chöre, fabelhaft geballt das Jazzbacchanal. Die Aufführung war eine Tat unserer Oper. *Josef Krips* ließ die klangüppige Partitur in allen Farben aufleuchten, *Viktor Pruscha* bot mit den bildhaften Kompositionen der Massen und der Einzelfiguren eine hervorragende Regieleistung. Da *Carsten Oerner* den Orest, stimmlich und darstellerisch, aus innerstem Erleben gestaltete, blieb die Figur einheitlich. Der diabolische Aegisth *Wilhelm Nentwigs* war ein Kabinettstück. In den übrigen Hauptrollen bewährten sich *Fine Reich-Dörich* als stimmgewaltige Elektra, *Adolf Schoepflin* als verinnerlichter Thoas, *Willy Zilken* (Agamemnon), *Else Grünewald-Seyfert* (Klytemnestra), *Else Blank* (Iphigenie), *Elfriede Haberkorn* (Anastasia) und die jugendliche *Lotte Fischbach* (Thamar).
*Anton Rudolph*

KÖLN: Zwei Neuinszenierungen bezeugen die künstlerisch aufstrebende Arbeit der Kölner Oper unter dem Intendanten Max Hofmüller. *Verdis Macbeth*, von Jalowetz sicher vorbereitet und glänzend geleitet, von Hans Strohbach inszeniert und mit stimmungsvollen, in der Phantastik freilich mehr shakespearisch als verdisch anmutenden Bühnenbildern versinnlicht, gewann auch dank der Vortragszucht der Chöre und der Sololeistungen (Wilhelm Schmid-Scherf als Macbeth, Olga Schramm-Tschörner als Lady) allgemeine Anerkennung. Hofmüller brachte die *Zauberflöte* in gereinigter Form als zeitloses Märchenspiel und in naiver Spielgestaltung, wozu Kaspar Neher höchst phantasievolle und in den gegensätzlichen Farben reiche Dekorationen und Kostüme geliefert hatte. *Eugen Szenkar* war der musikalische Mozartbetreuer. *Walther Jacobs*

KOWNO: In Kowno, das im geistigen Leben kultivierter und beweglicher ist, als man denkt, ist Richard Wagner mit »*Lohengrin*« zum ersten Male in litauischer Mundart im wahrsten Wortsinn eingeführt worden. Als zweites Wagnerwerk kommt »Tannhäuser« heraus, und ich muß sagen, daß die Premiere echten Stil hatte und in ihrer Art hohen Ansprüchen genügen konnte. M. Bukscha, der erfahrene Dirigent, leitete »*Tannhäuser*« zum erstenmal, und es zeigte sich, wie mustergültig er das Werk musikalisch herausbrachte, wie nobel das Orchester (Erster Konzertmeister ein *Deutscher:* Ferdinand *Wirsing*) klang, wie tüchtig die ausgeprägten Ballettleistungen in der Pariser Fassung sich darboten und wie eindringlich gesungen wurde. Man hat hier typische Wagnersängerinnen: die Rakauskaité (Venus), die Grigaitiené, die mit ihrer hochdramatischen Stimme allerdings als Elisabeth geistig-sinnbildlich durchaus nicht passend war. Petrauskas (Tannhäuser) ist *der* Tenor des Baltenlandes, ein wirklich kulturvoller Sänger. Auch Wolfram und Landgraf sind wertvolle Künstler. Ein ganz großer Erfolg. *Gerhard Krause*

LINZ a. D.: Die ständige Oper ist eingegangen. Man begnügte sich bisher mit einem Gastspiel im Monat. Im »Barbier« standen Friedl Böhm, Paula Rottenstein sowie Corvinus, Wolfberger, Silten, Rochmis im Vordertreffen. Nach dem »Postillon« übte der »Troubadour« in erstklassiger Besetzung starke Anziehungskraft aus. *Rüngers* (Wiener

Staatsoper) Azucena scharf profiliert, leidenschaftlich beseelt. Spiel und Singen von gleich künstlerischem Ebenmaß. *Ernst Fischer* (Städtische Oper Berlin) — Luna — ließ seinen üppigen Bariton in kraftstrotzender Fülligkeit erstrahlen. *Heinz Hermann* (Grazer Oper), ein stimmlicher Draufgeher, aber ein vielversprechendes Talent. Die Leonore legte *Arjana Sielska* mit gepflegten Stimmitteln aus. *Franz Gräflinger*

MANNHEIM: Unser Operninstitut beschäftigte sich mit zwei glücklicherweise ganz heterogenen Aufgaben aus der großen musikdramatischen Literatur. Das eine war die umgearbeitete »Ariadne auf Naxos« von *Strauß*, also die zweite Fassung dieses Werkes, und das andere »Die heimliche Ehe« *Cimarosas*. An dem alten Italiener konnte man wieder einmal feststellen, daß gewisse melodische Wendungen, gewisse Melodienschnörkel damals Gemeingut waren. Man hört die schönen Gesangsphrasen, die uns besonders in Cosi fan tutte entzücken, allerdings wie verwässert aus dieser alten opera buffa heraufklingen, hört all die liebenswürdigen kantablen Floskeln wieder, die durch Figaros Hochzeit wandern. Allerdings ohne die ganz einzig beseelte Grazie, ohne diese bei aller Sparsamkeit doch würzige Harmonik des großen Meisters, ohne die wählerische Disponierung charakteristischer Tonarten, die den Wolfgang Amadeus auszeichnet. Und dann bei Cimarosa diese eng geschnürte, diese engste Abhängigkeit von dem Formengesetz, diese unabänderliche Repetition des Tonika- und Dominantesystems, die einen in dieser Unerbittlichkeit schon zur Verzweiflung bringen kann. *Ernst Cremer* war der Erwecker dieser doch schon recht vergilbten Notenblätter.

Wie anders wirkte Richard Straußens Theatertemperament, sein blühender Farbensinn, seine frohe, frische Laune auf uns ein, als wir nach Jahren wieder einmal im Anhören seiner Ariadne schwelgten. Gleich geblieben ist das einstige Entzücken über die delikate instrumentale Behandlung des Kammerorchesters, das der Meister hier zum erstenmal in geradezu virtuoser Weise anwendet. Hatte er nicht all die scheinbaren Errungenschaften der ganz Jungen schon antizipiert? Die Hinwendung zum frühklassischen Stil (klingt nicht manches in der Ouvertüre zur eigentlichen Opernhandlung wie Gluck und wie Glucksche Vorläufer?) und die Beschränkung auf kleinere, sparsamst ausgewählte instrumentale Klangkörper. Und was macht er mit diesen bewußtvoll zurückgeschraubten Mitteln, welche Fülle an reizvoller Erfindung, an launigem Humor und an absichtlich gespreizter Pathetik rauscht in dieser meisterlichen Partitur auf. *Joseph Rosenstock* und *Richard Hein* waren die musikalischen und szenischen Helfer am Werk, auf der Bühne standen *Gertrud Bindernagel* (Ariadne), *Marie Theres Heindl* (Zerbinetta), *Gustav Wünsche* (Bacchus) in den tragenden Rollen vor den entzückt lauschenden Hörern. *Wilhelm Bopp*

NEAPEL: Der erste Teil der Spielzeit der San Carlo-Oper ist ein unverhülltes Fiasko. Man hat auf alle Spielplanexperimente verzichtet und nur »bombensichere« Werke gewählt, Tosca, Bohème, Hugenotten, Hänsel und Gretel, Vier Grobiane, Francesca da Rimini. Aber es ist ein Kreislauf. Trotz Verwendung vielfacher Kräfte zweiten Ranges sind die Betriebskosten sehr hoch. Infolgedessen ist keine große Senkung der Eintrittspreise möglich. Die Höhe der Preise hält die Mehrzahl des Publikums vom Theaterbesuch ab. Die Zahlenden sind sehr anspruchsvoll und finden vieles unzulänglich. Einen Ausweg im Rahmen des veralteten Systems der italienischen Viermonatsspielzeit gibt es nicht. *M. Claar*

PARIS: Das Auftreten *Schaljapins* in der Russischen Oper gab dem Pariser Theaterleben eine besondere Note. Fürst Igor und Boris Godunoff boten dem gefeierten Sänger reichlich Gelegenheit, sein außerordentliches Können vor ausverkauften Häusern zu entfalten. Von besonderem Interesse war die Uraufführung der russischen Oper »Russalka« von *Dargomyschkij*. Die Oper behandelt das alte Thema von der Müllerstochter, die sich mit einem Prinzen in ein Techtelmechtel einläßt, das von dem alten Müller — von Schaljapin vorzüglich dargestellt — unter Spekulation auf klingenden Lohn stillschweigend geduldet wird. Der Prinz verläßt das von ihm verführte Mädchen, die sich in den Fluß wirft, zu Russalka (Nixe) wird und dann ihren Prinzen bekommt. Das Buch ist reichlich naiv, entspricht nicht den Anforderungen, die man an einen wirksamen Operntext stellt, und es bedurfte einer ausgezeichneten szenischen Darstellung des Bühnenensembles Schaljapin—Smirnoff—Jemolenko und der Leistungen eines Korovin (Dekoration und

Kostüme), Nijinska (Choreographie) und Steimann (Dirigent), um dem Werk zum sieghaften Stapellauf zu helfen. Der Begeisterung, die man der Musik entgegenbringt, vermag ich mich nicht voll anzuschließen. Der Komponist ist ohne Zweifel eine Musikerpersönlichkeit, der als Tondichter weit über das Durchschnittsmaß hinausragt. Seine Musik, im impressionistischem Stil gehalten, ist kurzatmig und reicht zum Aufbau großangelegter Szenen trotz gehaltvoller thematischer Substanz kaum aus. Sie verfügt über den Ausdruck innigsten Gefühls wie kräftiger Komik in gleich großem Maß, ist mir aber in der Thematik sozusagen zu »russisch« gehalten. Ohne jede Einschränkung anzuerkennen sind die weitspannenden Chöre und Tanzszenen. Im übrigen ist das Werk mit feinen und reichen Ausdrucksmitteln moderner Instrumentation ausgestattet und in den einzelnen Gestalten wirkungsvoll charakterisiert.

Von *Artur Honegger* gelangte das erste Bühnenwerk zur Uraufführung: »Les Aventures du Roi Pausole«, Operette in 3 Akten, Text von Albert Willemetz. Dieses Werk ist deshalb interessant, weil es offenbar den Versuch eines Komponisten darstellt, eine erneuerte Operettenform zu schaffen und weil man beabsichtigt, das Bühnenwerk auch in Deutschland zur Aufführung zu bringen. Aus dem berühmten Roman von Pierre Louys hat Willemetz die reizende Verdichtung gezogen, die einen ungewöhnlichen Reichtum an Lustigkeit und Witz enthält. Das teilweise recht heikle Thema ist mit einer Leichtigkeit und Grazie behandelt, die jede Obszönität mit äußerstem Geschick vermeidet. Um die Musik Honeggers ist ein heftiger Streit entbrannt. Der Grund ist nicht einzusehen, denn daß Honegger keine Operette im wahren Sinne des Wortes schreiben kann, sieht und merkt jeder Laie. Seine Musik entbehrt doch so jeglichen dramatischen Gehalts, ohne den nun einmal ein Bühnenwerk nicht denkbar ist. Zudem wirkt seine Melodik und Harmonik, die zweifelsohne auch hier das bei ihm gewohnte Niveau hält, ermüdend, obwohl die Ankündigungen im Programmheft sehr abwechslungsreich klingen, aber trotzdem alles auf den gleichen Ton gestimmt ist. Ob sich die Operette trotz sorgsamer Instrumentation und Gewähltheit der Gestaltung auf dem Spielplan halten wird, ist zweifelhaft. *Otto L. Fugmann*

RIGA: Als letzte Neuheit kam »*Schwanda*« heraus, und in der Hetzjagd mußte *Karls*, der Dirigent, für seinen Kollegen Reiter die Leitung übernehmen. Direktor Prandes lettische Nationaloper hat schon ihre Verdienste, ihre eigene Art sogar. In *Liberts* hat dieses Opernhaus einen der führenden Bühnenbildner. Seine Bilder zu »Jonny«, »Armidas Pavillon«, »Schwanda«, »Samson«, »Feuervogel« gehören zum charakteristisch stilisierten Bühnenbild. Gesanglich wird mitunter ausnehmend Reiches geboten. Welche Kultur, welch prachtvoller Kerl als Künstler ist der Baß *Niedra*, der, wie Hofmann in Berlin, Sonderapplaus mit seiner Gremin-Arie erhält, der Beste in »*Eugen Onegin*«. *Kaktins* Schwanda, recht am Platze, auch die Dorota der *Brechmann-Stengels*. *Stotts* fiel mir in »*Pique Dame*« auf. Aber hier schien mir das Gastspiel der Belmas unnötig, denn Reizvolleres leisten die einheimischen Kräfte. Größte Leistung der Nationaloper in Riga: das *Ballett* unter der ganz trefflichen *Feodorowa:* das ist Grazie im Tanz, blitzblankes Können, charmanteste Leistung! Im Musikantischen dieses Opernlebens ist noch manches zu verfeinern, aber es ist schon viel Positives hier geschafft und geschaffen worden. *Gerhard Krause*

ROSTOCK: Die Oper hatte mit Verdis »Otello« ihren bisher größten Erfolg, der sich beim Gastspiel *Baklanoffs* als Jago noch steigerte, obwohl auch unser Rostocker Sänger mit allen anderen Mitwirkenden eine ausgezeichnete Leistung bot. Wir hörten Baklanoff schon einmal als Mefisto in Gounods »Margarete«, wo die Gestalt zu dämonischer Größe emporwuchs. Sein Jago hatte wiederum eine besondere Note, indem er weltmännisch überlegen gespielt wurde. Die italienische Sprache kam der Darstellung sehr zustatten, weil die gesanglichen Vorzüge in ihrer unmittelbaren Ursprünglichkeit ohne abschwächende Übertragung hervortraten. Im Grunde ist Verdi deutsch ebenso schwierig wie Wagner italienisch. »Carmen« war durch das Gastspiel von *Maria Olszewska* bemerkenswert. Die »Zauberflöte« wurde als »deutsche Märchenoper« ohne ägyptische Altertumskunde gespielt, wobei Licht und Farbe in gut gewählter Abtönung die musikalische Stimmung anschaulich machten. — Suppés »Boccaccio« erweist heute im Vergleich mit den modernen Operetten Werte, die fast an die komische Oper heranreichen, zumal in den Chorsätzen und mehrstimmigen Gesängen. Daß die Rolle des Boccaccio dem Tenor an-

vertraut war, gereichte der Gesamtwirkung nur zum Vorteil und schien musikalisch einwandfrei. *W. Golther*

WIEN: Immer deutlicher und allgemeiner spürt man es, daß sich unser Opernbetrieb derzeit in einem Zustand gefährlicher Stagnation befindet. Das ist um so beklagenswerter, als die Direktion *Clemens Krauß* im Vorjahre so lebendig und verheißungsvoll angefangen hat. Ist der Direktor wirklich schon zu Ende mit seinem Elan, mit seinen Ideen? Oder soll man die Echtheit einer Persönlichkeit, deren Schwungkraft sich so rasch erschöpfen konnte, überhaupt in Frage stellen? Krauß' Direktionsführung macht heute schon beinahe den gleichen müden und gebrochenen Eindruck wie die seines Vorgängers Franz Schalk, dem man immerhin das eine zubilligen muß, daß er das Geheimnis besaß, auch in Langeweile und Eintönigkeit Niveau zu halten und alles auf einen gewissen vornehmen Grundzug einzustellen. Wenn man aber an einzelnen Vorstellungen der letzten Monate denkt — zum Beispiel an eine »Tannhäuser«-Aufführung, die ganz ins Parodistische umzukippen drohte, oder an eine Aufführung der »Ägyptischen Helena«, die zwar einen Richard Strauß am Pulte hatte, vor der Gegenwart und Autorität des Meisters aber nicht den geringsten künstlerischen Respekt betätigte, muß man befürchten, daß früher oder später auch ein empfindlicher Niveauverlust zu beklagen sein wird ... In letzter Zeit bildete die Neustudierung und Neuinszenierung der »*Violanta*« von *Korngold* das einzige wirklich bemerkenswerte Ereignis. Die Reprise dieses glutvollen Einakters stand übrigens seit langem auf dem Programm als ein Akt der Schuldigkeit gegenüber dem heimatlichen Komponisten. Zudem ist von den interessanten Renaissancedamen der neueren Opernliteratur Mona Violanta wohl die interessanteste. Sie trägt unter dem etwas steifen Wortbrokat der Hans Müllerschen Dichtung das Geheimnis einer Haßliebe, deren zur Katastrophe treibende Spannungen sehr effektvoll abreagiert werden. Noch interessanter aber als ihre Psychologie ist Violantas musikalischer Charakter, ist die Tatsache, daß dieses Opernbuch die tondichterische Phantasie eines Jünglings zu einem wahrhaft mirakulösen Frühwerk entflammen konnte. Rückschauend erscheint es womöglich noch unglaublicher, daß es ein kaum Siebzehnjähriger war, der sich mit solcher Versetzungsfähigkeit in die Unter- und Zwischenströmungen eines gestörten Seelenlebens einfühlte, der all diese diffusen Zwielichtstimmungen und klanglichen Mischtönungen fand, all diese tonkünstlerischen Feinheiten und orchestralen Subtilitäten, die auch heute noch modern und fortschrittlich klingen. Frau *Nemeth* und Herr *Pataky* waren die Hauptdarsteller der wohlgeratenen Aufführung. Das Sängerpaar stammt aus Ungarn, und so erhielten die Unterhaltungen der Renaissancefiguren einen gewissen magyarischen Dialekteinschlag, den man aber in Anbetracht der blühenden und glühenden Stimmen gerne mit in Kauf nahm. *Heinrich Kralik*

## KONZERT

BAMBERG: Beim Weihnachtskonzert der Lehrerbildungsanstalt *Bamberg* fanden drei Werke Bamberger Komponisten ihre *Uraufführung*. Von Karl *Schäfer* hörte man eine »kleine Weihnachtsmusik für Klavierquintett«, in der die polyphone Durcharbeitung einer bekannten Weihnachtsmelodie in modernem, harmonischem Gewande echt weihnachtliche Stimmung verbreitet. Der bekannte Herausgeber der 40bändigen Anthologie »Der deutsche Spielmann«, Dr. Ernst *Weber*, der Chef der Anstalt, hatte ein neudeutsches Weihnachtsspiel »Frohe Botschaft« verfaßt, das in der volkstümlichen Sprache der Hans Sachs-Spiele den Widerstreit zwischen Menschlich-Allzumenschlichem und Göttlichem schildert und im Gewande der Musik von Franz *Berthold* beste Aufnahme bei den zahlreichen Zuhörern fand. Vom gleichen Komponisten wurden in der Uraufführung »*Drei lustige Kinderlieder für Männerchor in linearer Dreistimmigkeit*« geboten, in denen trotz der kunstvollen Verrankung der thematischen Bausteine der volkstümliche Charakter gewahrt bleibt. Die Wiedergabe unter des Komponisten Leitung war eine Musterleistung. In einem Konzert des »Liederkranz« fand die »Christlaute« von Franz *Berthold* tags darauf ihre erfolgreiche Uraufführung. L. K.

BERN: Als imponierender Prolog der Saison kann das Orchester-Konzert von *Otto Kreis* gelten, in dem als Hauptwerk Liszts Faust-Sinfonie durch Mitwirkung des Berner Männerchors aufgeführt wurde, und das durch einen einführenden Vortrag von Weingartner ein Erlebnis bedeutete. Kreis hat sich dabei

wieder erneut als Dirigent hoher Intuitionsenergie ausgewiesen. Der Cäcilienverein hat in seinem Weihnachtskonzert ein groß angelegtes Werk des Berners Luc Balmer mit großem Erfolg aus der Taufe gehoben. Die Vertonung eines Sonetts von Petrarca für gemischten Chor, Baritonsolo und Orchester zeigt den Komponisten auf einer hohen Stufe der Beherrschung vokaler wie instrumentaler Klangmassen. Seine starke Erfindungsgabe wird dem dankbaren Stück auch anderweitig Erfolg verheißen. Hier wie auch bei Wolff-Ferraris sonnendurchleuchteter »La vita unova« war Fritz Bruns sichere Hand der beste Führer. Seine reichhaltigen Abonnementsabende brachten als bemerkenswerte Novitäten bis jetzt *Kaminskis* kunstvoll gearbeitetes Quintett für Streichinstrumente, *Joh. Christ. Bachs* köstliche Sinfonie in B-dur, das mit exotischen Interjektionen gesättigte Ballett »El amor brujo« von *de Falla,* eine leicht verständliche Lustspiel-Ouvertüre von *Paul Scheinpflug* und eine kontrapunktisch interessante Komposition gleicher Gattung von *Max Reger.* Unsere bewährten Kammermusiker haben sich des Streichquartetts op. 32 von *Hindemith* mit Energie und des Klavierquintetts in c-moll von G. Doret (Uraufführung) mit Liebe angenommen. Das rassige Werk des bekannten Welschschweizers vermag durch pikante Rhythmen und durch eingehende, wenn auch nicht neuartige Melodik den Hörer sofort zu fesseln. Einen schönen Erfolg hatte die Berner Ortsgruppe der internationalen Gesellschaft für neue Musik mit der Berufung von *Béla Bartók,* der sich als vollwertiger Pianist und in Gemeinschaft mit Ilona Durigo und Stefi Geyer als besten Anwalt für seine mehr oder minder atonalen Emanationen auswies. — Aus den Programmen der Volkskonzerte unter *Albert Nef* seien ganz besonders rühmend hervorgehoben das Konzert für Orchester von *Hindemith* (op. 38) und die hebräische Rhapsodie »Schelomo« von *Ernest Bloch.* Die Solostimme, durch Richard Sturzenegger meisterhaft interpretiert, war mitbestimmend für den tiefen Eindruck, den die Tonschöpfung hinterließ. *Weingartner* gab eine Übersicht seiner Liederproduktion. Von dem ausgiebigen Sopran der Frau Erika Becker-Frauscher kräftig gestützt, machte die bunte Reihe der Darbietungen einen wenn auch nicht einheitlich musikalischen, doch entschieden denkwürdigen Eindruck. Mit einem anspruchsvollen Programm modernster Richtung trat Frau Hedwig Lüthi vor das Forum. Von Kurt Joß meisterlich begleitet, kam ihr Sopran wirkungsvoll zur Geltung. *Julius Mai*

BREMEN: Die charakteristische Note der Spielzeit ist das verstärkte Vordringen der Moderne. Der konstruktive Intellekt gebraucht seine Ellenbogen (man verzeihe die Trope!), um sich an die Stelle der romantischen Gefühlswerte zu setzen. Sachliche Berichterstattung an die Stelle des Ethos. Wird es sich behaupten? — *Schönbergs* Bach-Transposition in das moderne Überfarbenorchester war ein Widerspruch in sich und hat mit der sachlich-nüchternen Moderne als solcher nichts zu tun. Eher schon *Strawinskij,* der als Komponist und Pianist einen ganzen Konzertabend der Philharmonie für sich in Anspruch nahm und mit seinem Capriccio für Klavier und Orchester und seinem »Sacre du printemps« seine Meisterschaft im linearen, durchsichtigen Satz und als eleganter Spieler erwies, dafür hat er aber den musikalischen Feuerherd seines slawischen Volkstums verlassen. Er ist dem parfümierten Expressionismus der Franzosen verfallen und im Innern musikalisch heimatlos geworden. Man bestaunt sein Können, geht aber tiefgekühlt von dannen. In einem der folgenden Konzerte kam als Gastdirigent *Otto Klemperer.* Er dirigierte Mozarts g-moll-Sinfonie und Bruckners »Siebente«. Und damit hat er hier mehr für die Moderne getan, als Strawinskijs Radikalismus. Er durchleuchtet Mozarts freiströmende melodische Musikwelt wie zarte, scharfumrissene gothische a jour-Architektur, jedes Ornament von Licht und Schmerz erfüllt. Und die Größe und Weite der Themenspannung und ihre geniale Entwicklung bei Bruckner habe ich nie so klar und aus einem Guß (wo waren die vielgescholtenen Cäsuren Bruckners?!) aufgebaut gehört. Hier wurde eine hohe Aufgabe des modernen Intellektualismus erfüllt: die Auflichtung der klassischen Struktur und die Befreiung des Gefühls von der Deckfarbe des Orchesters. Dann kam *Mischa Elman* und ließ den warmen und geschmeidigen Ton seiner Geige in Tschaikowskijs weltschmerzlicher Elegie (Violinkonzert in D-dur) schwelgen. Ein von *Ernst Wendel* geleitetes Goethebundkonzert brachte eine bemerkenswerte Uraufführung, die in Stil und ernster Gedankenhaltung von Bruckner nicht unbeeinflußten Sinfonie (die vierte) des bislang noch wenig hervorgetretenen Berliner Komponisten *Fritz*

*Behrend.* Ihre formale Reife und die Erlebniskraft ihrer Gedanken verdienen volle Beachtung. Mit dem Totensonntag und dem Bußtag setzte dann die sakrale Musik in Kirche und Konzertsaal ein. Der Domorganist Richard Liesche brachte (leider im Konzertsaal) gleich vier komplette Bach-Kantaten auf einmal mit verstärktem Chor, dem Bremer Sinfonieorchester, der neuen Orgel des Glockensaals, dem schon unvermeidlichen Cembalo als Continuo-Instrument zur äußerlich pompösen, aber noch nicht voll ausgereiften Aufführung. Auf einer hohen künstlerischen Stufe stand die Adventsaufführung von Bachs Hoher Messe unter Wendels inspirierter Leitung mit dem Orchester und dem Chor der Philharmonie, den Solisten Wally Kirsamer, Sabine Kalter, Josef Cron und H. J. Moser, mit W. Evers an der Orgel, Julius Schlottke am Flügel (nicht Cembalo!) und den ausgezeichneten Instrumentalsolisten unseres städtischen Orchesters. Von musikpädagogischer Bedeutung sind die regelmäßigen Klavierabende von Hans Heinemann, K. W. Drechsler (der auch als Komponist eigene Wege sucht), die sonntäglichen Orgel- und Geigenvorträge aus der Zeit um Bach von Heinz Bergmann und Fried. Henkel; ferner die ausgezeichneten Stephanikirchenkonzerte von Wilhelm Evers mit der bedeutenden Geigerin Hedwig Faßbaender. Neu hinzugekommen ist die hochmusikalische Pianistin Hanna Arens, die hochentwickelte Technik und persönliches Temperament (Brahms) zeigte. Eine von Erfolg gekrönte Aufbauarbeit als Chorbildner und Dirigent des privaten »Sinfonieorchesters Bremen« leistete Karl Gerbert. Sein künstlerisches Programm und seine unermüdliche Energie im Ausfeilen und Anfeuern zeigten bedeutende Entwicklungsmöglichkeiten.

*Gerhard Hellmers*

DÜSSELDORF: *Hans Weisbach,* der das Requiem von *Windsperger* mit Rundfunkübertragung wiederholte, machte als erster in deutschen Gauen mit der echt impressionistischen »Salome« von *Florent Schmitt* bekannt. »Paradies und Peri« — in vorzüglicher Wiedergabe — war eine schöne Reverenz vor dem einst in Düsseldorf wirkenden Romantiker. *Wladimir Horowitz* erwies sich in Tschaikowskijs b-moll-Konzert als Gestalter von ganz außergewöhnlicher Qualität. Beethovens Sinfonien werden in geschlossener Folge als Volkskonzerte dargeboten. *Elly Ney* spielte bei dieser Gelegenheit das G-dur-Konzert mit wundervoller Verhaltenheit. *Alfred Fröhlich* überraschte im Collegium musicum unter dem Titel »Muskelmusik« mit prachtvoll ausgewählten Beispielen der Arbeitsmusik aus allen Erdteilen. Eine ebenso lebendige wie instruktive Darbietung, bei der es nur von untergeordneter Bedeutung war, daß die fremden Weisen in unserem Tonsystem und mit unseren klanglichen Mitteln wiedergegeben wurden. Während vorher die Romantiker nicht voll zu ihrem Recht kamen, erklang am Klassiker-Abend u. a. die gesamte »Egmont«-Musik.

Mit seltenen Werken von überragendem Wert erfreute der Bach-Verein unter *Joseph Neyses.* Ein Abend war dem weltlichen Schaffen *Monteverdis* gewidmet, tags darauf erklang die »Vespro della Beata Vergine«. Eine prachtvolle Musik, die trotz ihres hohen Alters noch nichts an überzeugender Kraft eingebüßt hat. Ein Händel-Abend brachte außer Instrumentalmusik Bruchstücke aus »Julius Cäsar« und die viel zu unbekannte Solo-Kantate »Armida abbandonata«. Die Gesangskräfte trafen den Stil ebenso sicher wie die Cembalistin *Else Buths-König* und der Dirigent. Im neueingemeindeten Benrath gab es eine gute Aufführung des Mozartschen Requiems unter *Max Eichmann.*

*Carl Heinzen*

FRANKFURT a. M.: Der »Konzertmusik für Bratsche und größeres Kammerorchester« von *Hindemith,* die der Autor im *Orchesterverein* unübertrefflich spielte, wird nachgesagt, sie sei die Inauguration eines neuen Tons im Hindemithschen oeuvre. Ich muß gestehen, daß ich wenigstens nach der Impression der Aufführung nichts davon fand. Allenfalls gegenüber der bloß durch Bewegung verklammerten Linearität (die freilich stets harmlos war, weil die Linien in sich den diatonischen Charakter wahrten) eine gewisse Neigung zu akkordischem Denken; dies akkordische Denken aber eher nach rückwärts, an der Dreiklangsharmonik orientiert als im Sinne einer wahrhaft neuen und radikal konstruierten Harmonik. Sonst das alte Bild. Es läßt sich nicht leugnen, daß die Souveränität Hindemiths in der konzertanten Weise stets und stets wächst und heute sich kaum mehr überbieten läßt: immer lockerer wird der Instrumentalklang und immer sicherer auch in extremen Kombinationen; immer reicher, nachgerade unter Vermeidung jeder billigen Sequenz, schichtet sich der konzertante Bau: aber es bleibt doch dabei, daß hier einer mit

freizügigen, entbundenen Mitteln eine positive und erfüllte Formobjektivität spielt, die sich ihm versagt; daß darum das Spiel ein Als ob, ein Quasi-Concerto und schließlich in seinem Sosein zufällig bleibt. Die neueste klassizistische Formidee: Anknüpfung an die alte Ouvertüren-Suite, Abkehr vom Finalprinzip, vermag nichts dagegen. Ja gerade die kurzen Suitensätze gewinnen, wie zumal der dritte, eine kunstgewerbliche Genre-Haltung, die das Ganze weiter noch zurückwirft. Wann endlich macht die größte reichsdeutsche Komponierbegabung wieder Ernst? — Danach dirigierte *Rosbaud* sehr hübsch den Don Quixote, im Detail eines der reichsten Stücke von Strauß, in der Form aber den eigenen Zeitdimensionen nicht mehr adäquat. Das nächste Konzert brachte das »Vorspiel I« des immer noch zu wenig aufgeführten und bekannten *Jarnach*, das ich versäumen mußte, das aber als ernst geformt und original geschildert wird. — Das *Museum* hat sich das Verdienst erworben, einmal wieder *Pfitzner* als Dirigenten und Komponisten zur Diskussion zu stellen. Der Dirigent mußte mit seinem Lieblingsstück, der Vierten von *Schumann*, enttäuschen; vieles, wie die Einleitung und der Scherzobeginn, kam unpräzis, das meiste unplastisch, an rhythmischer Spannkraft mangelte es durchwegs, und unverständlich blieben Rubati (Seitensatz des Finales), die keiner strikter vermeiden müßte als der Fanatiker der Unveränderlichkeit der Werke. Vom Komponisten gab es Trauermarsch und Minneleides Abschied aus der »Rose«, schön beginnend, aber harmonisch merkwürdig unentfaltet; die vielberufene Herbheit, die in Moll und dunklem Klang scheinbar sich hält, wird von jedem Dur-Akkord empfindlich banalisiert; der melodischen Linie fehlt hier bereits das Profil. Dann sang *Hermann Schey* schön das Lied »Lethe«, das wenigstens als Ganzes und in der Farbe echt und fremd gehört ist: ein musikalischer Marées. Die neue *Chorphantasie* dagegen, »Das dunkle Reich« scheint mir wieder ganz unfruchtbar, ein Werk der Gesinnung und nicht der kompositorischen Substanz; mit dem dünnen einstimmigen Chorspruch nach gewaltigen Versen von Goethe und der merkwürdig matten Komposition der Mater dolorosa des Faust. Mit diesem Werk scheint etwas erreicht, wozu Analogien sich in der zeitgenössischen Philosophie finden: selbst aus dem Tod hat man eine Ideologie für den schlechten Individualismus gemacht.

*Theodor Wiesengrund-Adorno*

HALLE: G. M. D. Erich Band bittet uns um Aufnahme nachfolgender Berichtigungen zu dem Konzertbericht des Herrn Martin Frey im Januarheft:

1. Es ist unrichtig, daß die städtischen Sinfoniekonzerte an »chronischem Abonnentenschwund kranken«. Richtig ist, daß eine Abwanderung der Abendbesucher in die viel billigeren öffentlichen Hauptproben stattgefunden hat — eine Erscheinung, die in den Zeitläuften mehr wie begründet ist und ziemlich überall festzustellen sein dürfte. Diese Hauptproben nun sind ausgezeichnet besucht und in Hauptprobe und Konzert versammelt sich regelmäßig eine Gemeinde von über 1000 Konzertbesuchern, was wohl bündig dafür spricht, daß großes Interesse besteht. Die Konzerte der Philharmonischen Gesellschaft haben *keine* Hauptproben und dürften am Abend (außer wenn Furtwängler dirigiert!) auch nicht mehr Besucher aufweisen, was sich aus der Größe des Saales und der Tatsache, daß auch diese Konzerte nicht etwa ausverkauft sind, leicht berechnen läßt. Warum unterschlägt Herr Frey geflissentlich die Tatsache der öffentlichen Hauptproben?
2. Es ist unwahr, daß die städtischen Konzerte von acht auf vier herabgesetzt sind wegen mangelnden Besuches. Einmal fanden bereits 1929/30 nur mehr sechs Konzerte statt in Hinblick auf die gesteigerten Anforderungen des Theaterbetriebes — dann fielen in diesem Winter noch zwei Konzerte einzig aus dem Grunde aus, weil das Orchester zum erstenmal wieder der Gesellschaft Philharmonie überlassen wurde für vier Konzerte, und weil acht Sinfoniekonzerte die äußerste Grenze für die Arbeitsleistung des Orchesters bilden. Da Herr Frey über die Verhältnisse der Philharmonie sonst immer besonders gut unterrichtet ist, muß es doch befremden, daß er anscheinend von dieser vertraglichen Abmachung mit der Philharmonie nichts weiß bzw. nichts wissen will. — — —

Meine Behauptungen werden durch G. M. D. Erich Bands Ausführungen nicht widerlegt. Es ist Tatsache, daß die Städtischen Sinfonie-Konzerte trotz der beispiellos niedrigen Eintrittspreise von Jahr zu Jahr weniger besucht werden. Der Kritiker einer Tageszeitung schrieb nach dem zweiten Konzert, daß bei einem derartigen Verhalten des Publikums der Fortbestand der Konzerte gefährdet wäre, und es ist offiziell in einer Propagandaveranstaltung für das Stadttheater von dem Universitätsprofessor Dr. M. *Schneider* darauf hinge-

wiesen worden, daß in der Philharmonie eine zahlreiche kunstsinnige Musikgemeinde vorhanden ist. Von einer »Abwanderung« aus den Konzerten in die öffentlichen Hauptproben kann wohl nicht die Rede sein, da diese von jeher besser besucht waren. Eher kann man eine Abwanderung in die Philharmonie feststellen. Die jetzt auch in den Hauptproben vorhandenen Lücken wurden in letzter Zeit durch einige Hundert nichtzahlende Schulkinder und Schüler gefüllt. Für die beiden ersten Abendkonzerte waren so wenig Karten verkauft worden, daß man sich entschloß, den hinteren abtrennbaren Teil des Saales und die Galerie abzuschließen. Der übrige Teil des Raumes war von ungefähr 200 Zuhörern besetzt. Wie viele von diesen Inhaber von Freikarten waren, wird wohl G.M.D. Band nicht verraten. Die Philharmonie hat dagegen 800 Abonnenten und verkauft noch gegen 400 Karten an der Tages- oder Abendkasse zu wesentlich höherem Satz. Der Saal ist immer nahezu ausverkauft. Auch wenn Dr. Georg Göhler dirigiert. Nur in dem Konzert, das G.M.D. Band als Gastdirigent leitete, zeigten sich größere Lücken.

Es war mir nicht mehr im Gedächtnis, daß die Anzahl der Städtischen Sinfonie-Konzerte bereits 1929/30 aus naheliegenden Gründen um *zwei* vermindert wurde. Die diesjährige Festsetzung von *sechs* auf *vier* Konzerte beruht auf dem Zusammenwirken von Philharmonie- und Stadttheater-Orchester, weniger darin, daß acht Konzerte die äußerste Grenze für die Arbeitsleistung des Orchesters bilden. Wie fände das Orchester sonst Zeit und Kraft für auswärtige Konzerte?

*Martin Frey*

KÖLN: Die Kölner Gesellschaft für neue Musik, eine der regsten unter den Ortsgruppen der I. G. N. M., erfüllt ihre unter den heutigen Kunstbedingungen um so bedeutsamere Aufgabe mit sichtlichem Erfolg. Dr. Else Thalheimer und S. B. Lewertoff leiten heute die schon zehn Jahre bestehende Gesellschaft, um deren Programmgestaltung sich in früheren Jahren Heinrich Lemacher besonders verdient gemacht hat. Mit dem Westdeutschen Kammerorchester brachte sie neuerdings wieder einige Uraufführungen, so die bisher nur auf dem Chicagoer Musikfest gehörte, der amerikanischen Mäzenin Frau Coolidge gewidmete Konzertmusik für Klavier, Blechbläser und Harfen von *Hindemith* (Hans Wedig als Dirigent, Emma Lübbecke-Job am Klavier). Während die Harfen vor allem in einem weniger gehaltvollen Variationensatz des Klaviers hinzutreten, wird der Bläserchor, vielfältig behandelt als Masse wie in polyphoner Führung, Führer und dialogischer Gegenspieler des stilistisch völlig eingegliederten Soloinstruments. Die in den schnelleren Sätzen fesselnde Thematik und Durchführung wie die klanglichen Gegensätze schaffen ein nach Stil und Technik geistvolles Werk, das zumal in dem aufgelockerten Finale unmittelbar anspricht. Unter Heinrich Jalowetz gab es sodann zwei Uraufführungen. Von *Philipp Jarnach* (der kürzlich in einem Sinfoniekonzert Abendroths selbst seine 1922 erschienenen Klavierlieder in einer neuen, klanglich feinen, Struktur und formelle Klarheit noch eindringlicher zeichnenden Orchesterfassung vorführte), hörten wir zwei Narrenlieder aus »Was ihr wollt« für Baßstimme und 15 Soloinstrumente, echt shakespearisch anmutende und alte englische Volksweisen benutzende Lieder, deren Melancholie von einer geistreichen und witzigen Orchesterbegleitung eingefaßt wird. Erfindung wie sparsame Arbeit sind bezeichnend für Jarnachs Kunst. *Eduard Erdmann* ließ ein Ständchen für kleines Orchester aufführen, das sich von dem explodierenden Ausdrucksgefühl seiner früheren Werke freimacht und in solistischem Musizieren manche Einfälle bringt, die aber auf die Dauer wieder verpuffen. Auch *Schönbergs* Musik zu einer Lichtspielszene wurde in diesem Rahmen zum erstenmal aufgeführt. *Paul Grümmer* und sein Gamben-Kammerorchester brachten, mit dem Komponisten am Klavier, das Concertino von *A. Tscherepnin*, das sich in instrumentalen Nuancierungen und Geistreichigkeiten etwas verliert. Im Tonkünstlerverein war eine neue, klanglich und spielerisch ausgezeichnete Spielmusik von *Wilhelm Maler* sowie modern eigen geformte Lieder von *Kaspar Röseling* bemerkenswert. In den Gürzenichkonzerten gab es unter *Abendroth* eine schöne Aufführung der Gluckschen Alceste und eine schwungvolle Orchesterleistung mit Respighis äußerlichen Feste Romane. Überlebt erschien die Paraphrasenart der drei Tanzskizzen Jan van Gilses (Elly Ney am Flügel). *Walther Jacobs*

LINZ a. D.: Selten verirrt sich ein Künstler von Ruf nach Linz. Die Geiger Leo Guetta, Wolfi Schneiderhan, der Gittarist Llobet waren die einzigen. Der *Linzer Konzertverein* veranstaltete ein Kammerkonzert, in dem

u. a. Romanzen für Pianoforte und Oboe von Schumann, das Horntrio von Brahms und ein Trio für Klavier, Oboe und Horn von Reinecke als Raritäten geboten wurden. Neben dem Linzer Konzertmeister Weller und dem neuen Musikvereinsdirektor Robert *Keldorfer* (der sich als Pianist vorteilhaft einführte), zeigten die Wiener Philharmoniker *Stiegler* und *Kamesch* ihre Meisterschaft. Theaterorchester und Musikerbund brachten in einem Sinfoniekonzert zur Feier des 60. Geburtstages des Domkapellmeisters *Müller* dessen erste Sinfonie; anschließend Neuhofers »Deutsches Tedeum«, Bruckners »Germanenzug«. Der »Einklang« vermittelte die Bekanntschaft mit *Strauß'* »Tageszeiten«. Der talentierte Chormeister *Springer* holte Liszts »Les Preludes« aus dem Archiv. Der »Sängerbund Frohsinn« setzte Liszts »Dante«-Sinfonie und Bruckners »Tedeum« als Hauptwerke auf das Programm. Pionierarbeit leistet das Linzer Streichquartett, das technisch firm und einfühlsam musiziert. Erstmalig sang der Salzburger Domchor in Linz. In Werken von alten Meistern und Bruckner zeigten Sänger und Dirigent (Messner) gesundes, klassisches Empfinden. Als routinierter Dirigent stellte sich Keldorfer in einem vom Musik- und Konzertverein gemeinsam veranstalteten Konzert vor. Mozarts g-moll-, Beethovens 5. Sinfonie und Strauß' »Till Eulenspiegel« waren zusammengekoppelt. Starken Zuspruch fand ein unter *Dambergers* Stabführung gebotener Sinfonieabend. Eine Serenade für Streicher von *Otto Rippl* gelangte zur Uraufführung. Das Werk ist formell klar, abwechslungsreich in der Stimmung, melodisch eingänglich und prägnant. Örtliche Erstaufführung war Rachmaninoffs Klavierkonzert in c-moll, das ein Akademieabsolvent, Robert Aspöck, könnerisch und mit Verve spielte. *Franz Gräflinger*

LONDON: In unserem Musikleben scheint sich etwas geändert zu haben. Volle Konzertsäle, novitätenleere Programme. Jene vielleicht Wirkung, Ursache diese? Nicht ganz. Radio und Grammophon mögen zunächst als Kunstdünger der wachsenden Kassenernte angesprochen werden. Vielleicht auch die seit sieben Jahren bestehenden Kinderkonzerte Robert Mayers, dessen Initiative so viel für die musikalische Erziehung herangewachsener Generationen getan hat; vielleicht endlich die Ungunst der Zeiten. Ist diese Feststellung der Ursachen richtig, so erklärt sie nebenbei die Programme, denn auch hier scheint ein Kausalitätsverhältnis zu walten. Die neue Zuhörerschicht wurde am Busen des Klassizismus genährt, der mehr als die Moderne Äther, Schallplatten, Jugendkonzerte und Krisenopfer beherrscht. Diese Neukömmlinge sind es noch nicht müde, die Meisterwerke der Vergangenheit unmittelbar zu genießen; aber noch ängstigt die Lotosblume ihrer Musikliebe sich vor der modernen Pracht. Zwar man kann es ihnen kaum verdenken, wenn man die vereinzelten Neuigkeiten übersieht, welche uns seit Oktober geboten wurden. — Was wollen sie mit *Schönbergs* jüngster »Erwartung« anfangen, die uns die BBC unter des Komponisten Leitung vorführte, trotz der hinreißenden Wiedergabe Margot Hinnenberg-Lefèbres. Diese intensive Dramatik und souveräne Beherrschung des Orchesters tun sich nur dem Ohre raffiniertester Feinhörer kund. Nur solchen und jenen, die Sinn für Ironie haben, gilt die Quasi-Novität von vier Konzertstücken *Strawinskijs*, vier Stückchen Petruschkascher Weltanschauung, deren letztes und längstes »Madrid« an ahnenlassenden Nationalrhythmen und Meloswendungen *Ravels* »La Valse« noch übertreffen. Das Klavierkonzert freilich, das Strawinskij selbst mitspielte, indem er das Soloinstrument abwechselnd als Schlagzeug, Glockenspiel oder Harfe behandelte, dürfte selbst denen wenig gefallen, die ihn sonst als Genius begrüßen — sieht man vom langsamen Satz ab, dürfte wenig Musik dabei herauskommen. Vor der Wucht und Urwüchsigkeit des »Sacre du Printemps« werden aber wohl alte und neue Kunstbeflissene den Hut abnehmen müssen, selbst wenn sie an »Sarabande und Cortège« aus *Busonis* Faust (Philharmonic Concerts) respektvoll aber kühlgrüßend vorüberschritten. — Dagegen erzielte *Poulencs* Concert champêtre für Orchester und Klavizimbel, das die unübertreffliche Wanda Landowska spielte, einen unerwarteten Erfolg. — Dieser gescheite Jungfranzose versteht es, uralten melodischen Floskeln etwas wie neue Tusche aufzulegen — seine feine Empfindung für Orchesterfarbenmischung kommt ihm dabei vortrefflich zu statten (z. B. die Behandlung des Klavizimbels im Zusammenklang mit den andern Instrumenten), und so kommen Kenner und Nichtkenner auf ihre Rechnung, diese indem sie der Mühe Neuland zu entdecken enthoben werden, jene weil sie sich dem Reiz technischer Meisterschaft nicht entziehen können.

Für die echten Erlebnisse, die inneren, die lange nachhallen, muß man sich aber immer wieder den bekannten Größen zuwenden: einem *Schnabel*, der es fertigbringt, die Queens Hall mit drei Klavierkonzerten (Schumann, Mozart, Beethoven) und einem Klavierabend mit den zwei letzten Sonaten Beethovens und der Brahmsschen f-moll zu füllen; mag man über seine Auffassung Schumanns streiten, so erfüllt seine geistige Spannkraft die Unendlichkeit Beethovens ganz; einer *Gerhardt*, welche die Reife ihrer durchgeistigten Kunst in den Dienst der Mahlerschen Kindertotenlieder und Wolfscher Gesänge stellte; einer *Trianti*, der Griechin, welche es vermag, deutsche Lieder in feinfühligster und farbenreichster Nuancierung zu singen: einem *Huberman* endlich, der zwar ein Beethovensches Konzert nicht im Sinne Beethovens geigt, aber durch die Wucht seiner Persönlichkeit zu überzeugen imstande ist, daß es im Hause des himmlischen Vaters unserer Musik viele Wohnungen sind, zu denen auch andere Schlüssel passen als die von unsern Konservatoriumsschmieden verfertigten. *L. Dunton Green*

MANNHEIM: In unseren Konzertsälen ist in den letzten Wochen *Igor Strawinskij* Trumpf gewesen. Er brachte uns den »Kuß der Fee«, eine seiner jüngsten Arbeiten, die allerdings einen eher retrospektiven als einen kühn ins Neuland vorstoßenden Eindruck macht, dann eine Folge von acht Stücken für kleines Orchester, ganz reizend witzige, persiflierende Sächelchen, und endlich den »Feuervogel«, diesen echten, in seiner instrumentalen Gluthitze faszinierenden Strawinskij. Der Künstler, der für seine Werke mit der selbstverständlichen Souveränität des großen Mannes sich einsetzt, dirigierenderweise nicht mehr tut, als unbedingt nötig, wurde von unserem Publikum höchst respektvoll aufgenommen.

In den Akademiekonzerten hörten wir auch einmal einen Strawinskij, und zwar die Pulcinellasuite, jene amüsante Imitation pergolesischer Altertümlichkeiten, allerdings nicht mit der nötigen virtuosen Perfektion hingelegt. Sonst gab es neben einigen Tschaikowskijschen Unvermeidlichkeiten wieder einmal nach längerem Ruhestand eine Robert Schumannsche Ouvertüre, und zwar die zu Genoveva, die allerlei schlummernde romantisierende Erinnerungen, nicht zum Besten ihrer heutigen Darstellung auslöste. *Rudolf Serkin* spielte sehr schön und fein, aber vielleicht doch nicht großzügig genug das Max Regersche f-moll-Klavierkonzert.

*Rosenstock*, der Leiter dieser Konzerte, ließ die große C-dur-Sinfonie von Franz Schubert an uns vorüberrauschen und gewährte dankenswerterweise ein Wiedertreffen mit Rezniceks geistreicher, lebendigst beschwingter Ouvertüre zu »Donna Diana«. Der Chorverein des Schubertbundes hatte sich unter *Alfred Wassermanns* Leitung zu einer im ganzen wohlgelungenen Aufführung von *Bachs* Hoher Messe aufgeschwungen, während die Volkssingakademie, die nach Schattschneiders Hinscheiden verwaist schien, sich neuerdings unter der Führung des Kapellmeisters *Ernst Cremer* an das *Brucknersche* Tedeum und an *Beethovens* Neunte Sinfonie kühn, mutig und mit glücklichstem Erfolge herangemacht hatte.

Auf dem Gebiete der Kammermusik hatten wir das *Rosé*-Quartett, dem nunmehr wieder der ausgezeichnete Violoncellist Friedrich Buxbaum angehört, zu bewundern und das *Kolisch*-Quartett anzustaunen, das seine Domäne in der extremsten Moderne findet. Aber selbst eine geistige Überlegenheit konnte uns ein Werk, wie das jüngste Streichquartett von Arnold Schönberg, dieses op. 30, nicht genießbarer machen. Aus den Vertretern der Pianistik stach *Josefa Rosanska* heraus, ein ungewöhnlich großes Talent der seltenen Kunst, das Klavier interessant zu behandeln. *Wilhelm Bopp*

MÜNCHEN: In einer Aufführung, die dem ausgezeichneten Münchener Domchor alle Ehre machte, brachte der Domkapellmeister Ludwig Berberich des jungen Augsburger Organisten Arthur *Piechler* neues Chorwerk »*Sursum corda*« zum Erklingen. Die Münchner Dichterin Gertrud von le Fort hat dem großartig gedachten Vorwurf die Form eines Dialogs zwischen Seele und Kirche verliehen, Piechler hat diesen erhabenen Text in das Gewand einer gleichgestimmten wirkungsvollen Musik gekleidet. Das Werk hat drei Hauptteile, die sich in eine Anzahl in sich geschlossener Hymnen gliedern, wechslungsreich unterbrochen durch Choräle, rezitativische Stellen, Fugen und liedmäßige Formen. Ein gemischter Chor und vier Solisten teilen sich in den Vortrag der eindrucksvollen Gesänge. Wenn das Werk auch ganz auf romantischem Boden steht und eine wahrhaft persönliche Prägung vermissen läßt, so entschädigt es andrerseits durch die Ge-

diegenheit und die überzeugende Bekenntniskraft seiner Ausdrucksweise. Sehr geschickt sind kirchentonale Wendungen in das ganze verwoben. — Siegmund von *Hausegger* brachte in seinen Konzerten einige Neuheiten. *Kodalys* »Harry Janos-Suite« war für diejenigen, die den ungarischen Komponisten als ausgezeichneten Kenner und Sammler von Volksweisen schätzten, eine Enttäuschung. Dem Werk fehlt plastische Erfindung, die den parodistischen Vorwurf reizvoll gemacht hätte. *Pfitzners* Bearbeitung der Schumannschen Frauenchöre, die in einer überaus einfühlsamen Untermalung und Verbindung der ursprünglich a cappella geschriebenen zusammenhanglosen Stücke besteht, ist eine sehr glückliche und erfreuliche Neubelebung dieser selten mehr gesungenen Chöre. Mit Motivteilen dieser Chöre baut Pfitzner in diskreter und meisterhafter Weise eine Brücke von Lied zu Lied, ähnlich, nur viel einfacher wie in der Kantate. Unter den Mozart-Feiern ragte das Festkonzert des Nationaltheaters unter Hans *Knappertsbusch* hervor.

*Oscar von Pander*

NEAPEL: Der Pianist *Viduno* spielte mit großem Erfolg die in Neapel selten gehörten »Variationen über ein Thema von Bach« von *Max Reger*. Das Quartetto Napoletano führte das neueste Quartett von *Perosi* vor, der damit das Gebiet des Oratoriums verläßt. Die Klavierspielerin Tina de Maria und die Violinistin de Rogatis spielten die neuesten Sonaten von Gavazzani und Attilio Staffelli. Das Eindringen neuer Musik vollzieht sich auch im Konzertsaal sehr langsam. Ein vorhergehendes Kammermusikkonzert, bei dem nur Beethoven, Schumann und das Streichquartett von Verdi zur Aufführung kamen, war nach Besuch und Beifall weit erfolgreicher.

*M. Claar*

WIEN: Im dritten ordentlichen Gesellschaftskonzert veranstaltete *Robert Heger*, der sachkundige und erfahrene Dirigent dieser Konzerte, eine Aufführung des »*Orfeo*« von *Monteverdi* nach der praktischen Ausgabe, wie sie in der Neugestaltung durch *Karl Orff* vorliegt: — die verständige deutsche Nachdichtung stammt von Dorothea Günther. Ein verklungenes Meisterwerk wieder lebendig und aktuell zu machen, kann wohl keiner Bearbeitung und Neugestaltung je gelingen, andrerseits wird eine jede, die es nur halbwegs ehrlich meint, ein Echo oder einen Abglanz der originalen Wirkung vermitteln. Dafür



sorgt schon das Kunstwerk aus eigener Kraft, und im Fall Monteverdi ist diese Kraft, die über mehr als drei Jahrhunderte hinweg an unsere Sinne schlägt, eine wunderbare und sehr erstaunliche. Was muß das für ein Musiker gewesen sein! Eine weithin überragende Erscheinung! Es bedarf keinerlei historischer Einstellung, die auf Monteverdi als stilistischen Neuerer und kühnen Vorwärtsbringer Bezug nimmt, um hier zu bewundern: die Chöre, die feierlichen, majestätischen ebenso wie die lieblichen und gefühlvollen, und ganz besonders die ergreifenden Sologesänge, denen man die Erstmaligkeit des musikdramatischen Erlebnisses noch deutlich anmerkt. Allerdings, ebenso deutlich und unmittelbar spürt man, daß vieles bloß in schwacher Andeutung oder gar in Entstellung vermittelt wird. Monteverdis Notierungen der unbezifferten Baßstimme, zum Teil wohl auch die der Solostimmen, geben im allgemein nicht viel mehr als eine Skizze dessen, was wirklich ausgeführt wurde. Die Sänger und Instrumentalisten der Zeit wußten schon, wie es gemeint war. Wir wissen es heute nicht mehr, und wo unsere Wissenschaft aufhört, da beginnt der gute Glaube der Bearbeiter. Karl Orff, der jüngste Erneuerer, ist seinen Vorgängern gegenüber insofern im Vorteil, als ihm das Rüstzeug der modernen Forschung zur Verfügung stand. Er hat sich trotzdem mehr von sogenannten praktischen Erwägungen leiten lassen, und darum dürfte er bei der Fachwissenschaft nur sehr geteilte Anerkennung finden. Dagegen darf man es als prinzipiell gerechtfertigt und durchaus angemessen gelten lassen, daß Orff Monteverdis altvenezianisch prunkvolle Instrumentierung für das uns geläufige Orchester transkribiert und ausgiebige Kürzungen in der Partitur vorgenommen hat, und zwar so, daß alle Nebenpersonen ausscheiden und der fünfte, letzte Akt, der dem wehklagenden Orpheus in der Person Apollos einen göttlichen Tröster schickt, zur Gänze wegfällt. Trotz so viel Unklarheiten, Streichungen und Veränderungen blieb genug, um in fernen Konturen den gewaltigen Geist des alten Meisters erkennen zu lassen.

*Heinrich Kralik*

# ✱ K R I T I K ✱

## BÜCHER

LUDWIG SCHIEDERMAIR: *Beethoven*. Beiträge zum Leben und Schaffen nach Dokumenten des Beethovenhauses. Untersuchung, Übertragung, Faksimile. (Veröffentlichungen des Beethovenhauses in Bonn, im Auftrage des Vorstandes herausgegeben von Ludwig Schiedermair, VI.) Verlag: Quelle & Meyer, Leipzig.

Mit dem sechsten Hefte derVeröffentlichungen von Beethovenreliquien aus dem Bonner Beethovenhause legt Ludwig Schiedermair, der seit Begründung der Sammlung als deren Herausgeber zeichnet, wieder eine Reihe von Dokumenten, die bisher ganz oder teilweise unveröffentlicht waren, in Nachbildung und Übertragung vor und erläutert sie in sachkundiger Weise. Es handelt sich dabei um: eigene Vermerke des Tondichters über eine im Gebrauch sparsame neue Kaffeemaschine (eine ihn offenbar ziemlich bewegende Angelegenheit); ein paar Blätter aus einem Haushaltungsbuche, worin man orthographisch putzige Abrechnungen einer Haushälterin nachlesen kann; ein gedrucktes Huldigungsblatt an die Baronesse von Westerholt, eine »Werther-Liebe« Beethovens, mit dessen eigenhändiger Widmung; einen Brief an Dr. Braunhofer (angeblich); ein Konversationsheft, das deshalb von besonderer Bedeutung ist, weil es, dem Jahre 1818 angehörend, vielleicht das früheste erhaltene überhaupt darstellt; zwei Bolero-Entwürfe des Meisters; einen bisher noch nicht einwandfrei und vollständig gedruckten, an Ignaz Schuppanzigh gerichteten Scherzgesang.

Hier braucht nur zu Schiedermairs Untersuchung über den neuen Beethovenbrief Stellung genommen zu werden. Da er sehr kurz ist, sei er gleich hierher gestellt: »Bester erstaunlich Gescheidter Hochwohlgebohrner,.. Wir danken ihnen für den wohlgegebnen und wohl ausgeführten Rath vermittelst der Räder ihrer Erfindungskraft, wir sagen ihnen, daß wir unß sehr wohl dabej befinden — unser Herz und Seele mögte überströmmen und daher Euer H. w. g. lästig werden, daher schweigen wir Ehrfu(r)chtsvol(l). Beethowen.« Als Empfänger dieses Schreibens nimmt der Herausgeber den Arzt Dr. Anton Braunhofer an, der Beethoven in den Jahren 1825—1826 behandelte. Ich kann mich dieser Ansicht nicht anschließen; denn es läßt sich aus mehreren Gründen nachweisen, daß die Schriftzüge etwa in die Zeit von 1810 bis 1816 gehören. Selbst wenn eine Überlieferung den Namen Braunhofers mit dem Schreiben verknüpfte, so müßte diese für mich hinfällig sein. Überhaupt halte ich einen Arzt als Empfänger nicht für unbedingt erforderlich und nehme den Brief keineswegs so ernst wie Schiedermair, der der Meinung ist, er verleihe »der ‚überstömenden' Gemütsverfassung des Patienten nach der Gesundung von einem schweren Anfall Ausdruck.« Vielmehr glaube ich, daß der Brief ausschließlich humoristisch gemeint ist, und begründe diesen Standpunkt mit dem Hinweise auf die lustige Anrede, das Wortspiel »Rat vermittelst der Räder Ihrer Erfindungskraft« und die humoristisch aufzufassenden Ausdrücke »Euer Hochwohlgeboren« (entsprechend der Anrede zu Anfang) und »Ehrfurchtsvoll«. Bei dem Rate, den der Empfänger dem Tondichter erteilt hat, braucht es sich übrigens nicht durchaus um einen ärztlichen zu handeln. Wir wissen auch von keinem Arzte, mit dem Beethoven solchen scherzhaften Verkehr gepflogen hätte, wie das Schreiben voraussetzt. Ohne behaupten zu wollen, unbedingt das Richtige getroffen zu haben, möchte ich daher eher etwa eine so hilfreiche Seele wie Nikolaus von Zmeskall als Adressaten voraussetzen.

Dieser Einwand gegen die Deutung des unbekannten Briefes kann dem Veröffentlichungswerte der ganzen kleinen Reihe neuer Beethovendokumente keinen Eintrag tun. Das näher betrachtete Schreiben ist übrigens fast buchstabengetreu richtig übertragen, und auch sonst sind die Übertragungen und di Auskünfte über die einzelnen Dokumente sorgfältig und fachmännisch — Tugenden, die gerade auf dem oft unzulänglich kultivierten Gebiete der Beethovenforschung recht wohltuend wirken. *Max Unger*

GEORG ANSCHÜTZ: *Abriß der Musikästhetik.* Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Anschütz betrachtet die Musik nicht vom rein philosophischen Standpunkt aus, er zwängt sie in kein stabiles weltanschauliches System; er untersucht die Tonkunst aber auch nicht bloß als reiner Musiker. Ihm ist es um Einordnung der Musik (ihrer subjektiven Wahrnehmung, ihres Ursprungs im künstlerischen Schöpfer, ihres Systems, Inhalts, Stils usw.) in den Rahmen unserer Kultur zu tun; er wird dabei den musikalischen Phänomenen als solchen weitgehend gerecht und deckt zugleich ihre Beziehungen zu den Grundfunk-

tionen des menschlichen Seelenlebens auf. In dreifacher Eigenschaft tritt der Autor vor seinen Leser: als musikalisch ungemein bewanderter Kenner der Tonkunst und ihrer Erzeugnisse; als philosophisch streng geschulter, auf sauberste Systematik gerichteter Kopf (Anschütz ist Professor der Psychologie und Musikästhetik an der Hamburgischen Universität); als ein um Klärung aller musikalischen Zeitfragen ringender Gegenwartsmensch mit einem weit über die spezifisch musikalischen Grenzen hinausreichenden geistigen Horizont. Dementsprechend reich und umfassend sind die in dem Buche niedergelegten Ergebnisse. Nirgends ein Kleben an Einzelheiten; überall ein zielbewußtes Streben nach Erfassung des Komplexen und nach Synthese. Analysen von Kompositionen enthält der Abriß nicht. Dafür sind die großen Grundlinien um so schärfer herausgearbeitet. Der wechselseitigen Durchdringung von Sinnlichem und Geistigem, von Künstlerischem und Menschlichem, von ästhetischen, erzieherischen, philosophischen und religiösen Fragen ist klar und präzis Rechnung getragen. Historische Klärung versucht das Buch nicht; an einigen Stellen werden Persönlichkeiten knapp gekennzeichnet, und dann macht Anschütz aus Vorliebe (R. Wagner) und Abneigung (M. Reger) kein Hehl. So wird ein weiter Umkreis abgeschritten; Beleuchtung erfahren u. a. die Elemente der Musikwissenschaft, das musikalische Hören, tonale System, die absolute und verbundene Musik, Stil, Schaffen, Wiedergabe, Musikkritik, musikalische Anlage, die Formen des Musizierens, die Musik in Erziehung und Unterricht, Musik- und Raumcharakter, Farbe und Ton (in der Farbe-Ton-Forschung ist Anschütz der in Deutschland führende Forscher). Der Abriß ist eine wertvolle Ergänzung zu *Hans Mersmanns* grundlegender »Angewandter Musikästhetik«. Diese geht ungleich tiefer ins Detail; Anschütz ist es um Entfaltung weitester Perspektiven zu tun, ihn interessieren auch die mit dem musikalischen Kunstwerk verknüpfbaren Assoziationen und subjektiven Beziehungen, ja, die philosophischen Grundlegungen erscheinen ihm unerläßlich. Hierin liegt ein wesentlicher selbständiger Wert des Abrisses.

*Walther Vetter*

ALFRED EINSTEIN: *Beispielsammlung zur Musikgeschichte;* 4. wesentlich erweiterte Auflage. Verlag: B. G. Teubner, Leipzig.

Schon im Vorwort der ersten Auflage hatte der Verfasser auf Lücken hingewiesen, die wegen des allzu beschränkten Raumes nicht zu vermeiden gewesen waren. Bei der vierten Auflage konnten sie ausgefüllt werden; die Sammlung hat ihren Inhalt fast verdoppelt und dadurch an Wert noch erheblich gewonnen. Ein Werk dieser Art, von so berufener Hand zusammengestellt und kommentiert, bedarf keines Lobes; wer es in die Hand nimmt, wird seine Bedeutung auf den ersten Blick erkennen — wer es studiert, eine Fülle von Anregungen und Erkenntnissen daraus gewinnen.

Von den 20 neu hinzugekommenen Stücken sind allein neun der Darstellung des einstimmigen Gesanges von primitiver Indianerkunst und altgriechischen Hymnen an über frühmittelalterliche Kirchengesänge bis zu den Weisen der Minne- und Meistersinger hin gewidmet. Hierin liegt vielleicht die wertvollste Bereicherung, die die neue Auflage erfahren hat, da Dokumente dieser Art dem Laien nicht nur unbekannt, sondern auch kaum zugänglich sind. Das gleiche gilt von einigen Beispielen aus der bereits hochentwickelten Gesangs- und Instrumentalkunst des ausgehenden Mittelalters, jener »gotischen« Musik, für deren Schönheit uns erst die atonale Musik der Gegenwart Augen und Ohren geöffnet hat. So ist noch viel Wertvolles hinzugekommen, das hier nicht erwähnt zu werden braucht.

*Willi Apel*

MAX FALLER: *Johann Friedrich Reichardt und die Anfänge der musikalischen Journalistik.* Siebenter Band der Königsberger Studien zur Musikwissenschaft. Bärenreiter-Verlag, Kassel.

Die Betitelung der Arbeit zeigt, daß es dem Verfasser darauf ankommt, den Arbeiten von F. Krome und H. Koch über die Anfänge des musikalischen Journalismus den gewichtigen Schlußpunkt für das 18. Jahrhundert hinzuzufügen. Ordnung und Sichtung des weitschichtigen Materials, der schriftstellerischen Arbeiten Reichardts, die bezeichnenderweise in Briefform beginnen und in ihr münden, nach ihren Grundgedanken und leitenden Ideen, deren Verbindung mit den kulturellen Interessen der Zeit, bedeuten den Leitfaden der Fallerschen Darstellung. Sie ist für die Aufgabe der Herausstellung des Journalistischen erschöpfend. Nur ist es zu bedauern, daß der Verfasser den schon von H. Kretzschmar gegebenen Wink zu einer zusammen-

fassenden Darstellung der ästhetischen Anschauungen Reichardts im Schlußkapitel nicht noch mehr berücksichtigt hat. Immerhin leistet die Schrift auch für diese noch zu lösende Aufgabe wertvolle Vorarbeit. *Ernst Bücken*

WALTER HOWARD-BUND: *Festschrift zum 50. Geburtstage Walter Howards.* Verlag für Kunst und Kultur, Berlin-Hermsdorf.
Die kleine Festschrift enthält Zeugnisse für Persönlichkeit und Bedeutung des vielseitigen Pädagogen Walter Howard von Wilhelm Altmann, Rudolf Maria Breithaupt, Oskar Fischel, Karl Grunsky, Max Pauer, Josef Pembaur und andern urteilsfähigen Künstlern und Gelehrten. Die Selbständigkeit und die Fruchtbarkeit der Erziehungsideen Howards werden anerkannt und bewiesen. Eduard Beninger steuert einen lesenswerten Aufsatz: »Die Intervall-Leitern von Howard und ihre historische Bedingtheit für die Klavierdidaktik« bei. Der 50 jährige selbst kommt mit zwei Auszügen aus seinen epochalen Werken zu Worte. *Rudolf Bilke*

WALTHER HOWARD: *Grund-Übungen für Klavier.* Verlag für Kultur und Kunst, Berlin-Hermsdorf.
Unter dem Titel »Systematisch künstlerische Erziehung« veröffentlicht Walther Howard eine Schriftenreihe, deren erster Band die »Grundübungen für Klavier« zum besonderen Thema hat. Der vorliegende erste Teil dieser Grund-Übungen behandelt die »Intervall-Leitern«. Gemäß dem Grundsatz, daß Musikstücke »das Tonmaterial immer höchst einseitig und begrenzt verwenden«, wird der Unterrichtsstoff nur auf den Intervall-Leitern aufgebaut. Unter »Intervall-Leiter« versteht Howard »alle überhaupt möglichen in ein und derselben Richtung verlaufenden Tonfolgen«. Darin wird vor allem die gleichseitige Förderung der Tastaturbeherrschung, der Fingerfertigkeit, der Gehörbildung und des musikalischen Vortrags erblickt. Auch wenn man mit dieser ausschließlichen Art des Unterrichtsstoffes nicht ganz einverstanden ist, wird man dennoch sehr viel Anregung beim Studium des Büchleins empfangen. *Isabella Amster*

ANNELIESE LANDAU: *Das einstimmige Kunstlied Conradin Kreutzers.* Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Die als Heft 13 der Sammlung musikwissenschaftlicher Einzeldarstellungen erschienene Abhandlung vereinigt auf das Glücklichste einen geisteswissenschaftlichen mit einem systematischen Teil in sich. Es wird vom zeitgenössischen Liede in Schwaben ausgegangen, und aus landschaftlicher und soziologischer Umwelt erwächst ganz folgerecht das Wesen und Wirken Kreutzers, das sodann zum Ausgangspunkt einer wissenschaftlichen Sonderarbeit gemacht wird. Wirklich wichtig und als im wesentlichen gelungen zu bezeichnen ist der Nachweis der Mittlerstellung des schwäbischen Liedes der dreißiger Jahre zwischen dem Wiener Liede des ausgehenden 18. Jahrhunderts und der deutschen Liedromantik der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, ausgedrückt im Schaffen Kreutzers und Emilie Zumsteegs.
Die methodische Analyse von Kreutzers Lied, die beziehungsvoll zu demjenigen seiner schwäbischen Zeitgenossen in Parallele gesetzt wird, wo neben Emilie Zumsteeg besonders Silcher und Joh. Christ. Kienlen behandelt werden, zeichnet sich durch knappe Klarheit des Stils bei umfassender Erschöpfung der Materie aus; ein umfangreicher Notenanhang läßt durch seine sehr glückliche Anordnung die Absichten der Verfasserin bis ins Einzelne am Objekt verfolgen. Ein Literaturverzeichnis ist beigefügt, aber leider keine Namen-, Orts- und Sachregister, die in einer wissenschaftlichen Veröffentlichung nicht fehlen dürften. — Die Arbeit schließt eine fühlbare Lücke und ist auch für Nichtspezialisten als ein Beispiel gelungener Verbindung von Synthese und Analyse wertvoll. *Hans Kuznitzky*

DESIDER BÖHM: *Leitfaden der Musikgeschichte Ungarns.* Verlag: Gebrüder Scholtz, Budapest.
Der Allgemeinheit ist Musik, die vom Nationalgeist Ungarns erfüllt ist, hauptsächlich aus Bearbeitungen (Liszt, Beethoven, Schubert, Erkel) bekannt. In neuerer Zeit haben Bela Bartok und Zoltan Kodaly die Aufmerksamkeit auf ungarische Nationalmusik gelenkt. Der Leitfaden von Desider Böhm gibt eine Übersicht über die gesamte Musikgeschichte des klangfrohen Landes und enthüllt dabei auch wenig Bekanntes.
*Rudolf Bilke*

CURT SACHS: *Vergleichende Musikwissenschaft.* Verlag: Quelle & Meyer, Leipzig.
Diesem ungemein aufklärenden Büchlein, das als 8. Heft der von *Leo Kestenberg* herausgegebenen *Musikpädagogischen Bibliothek* erschienen ist, können gar nicht genug Leser

gewünscht werden; sie werden auch über die klare und in trefflichster Sprache gehaltene Darstellungsweise hoch erfreut sein. Der Verfasser, der in einer großen Anzahl von Spezialforschungen sich um die vergleichende Musikwissenschaft große Verdienste erworben hat, beherrscht deren reiche Literatur ausgezeichnet und weiß daher ganz genau, was nur dilettantisches Machwerk ist und wer die Forschung wirklich gefördert hat. Sein Hauptziel war, in diesem Büchlein den erzieherischen Gegenwartswert der vergleichenden Musikwissenschaft klarzulegen. Sie behandelt bekanntlich die musikalischen Äußerungen der nichteuropäischen Völker aller Kulturstufen; sie beginnt geschichtlich zu scheiden und führt von den rohen Anfängen der Tonkunst bis zu deren Höhepunkten. Wir lernen aus ihr, daß es viele Arten des musikalischen Schaffens gibt, daß viele Tonsysteme möglich sind, daß die Musik so mannigfaltig und unendlich wie das Leben selbst ist. Sehr wertvoll ist auch die mitgeteilte abgekürzte Systematik der Musikinstrumente, die Sachs gemeinsam mit Erich v. Hornbostel geschaffen hat.

*Wilhelm Altmann*

## MUSIKALIEN

CARL PHILIPP EMANUEL BACH: *Quartett G-dur für Klavier, Flöte, Bratsche und Violoncello*, herausgegeben von *Ernst Fritz Schmid*. Verlag: Ernst Bisping, Münster.

Die erstmalige Herausgabe dieses Klavierquartetts aus Philipp Emanuel Bachs letzter Lebenszeit ist eine der wertvollsten Gaben älterer Kammermusik, die in der letzten Zeit zu verzeichnen war. An der feinen motivischen Durcharbeitung des Eröffnungssatzes, der prachtvollen Gegenüberstellung des schweifenden Klavierparts und der drei anderen, einheitlich zusammengefaßten Instrumente im Adagio, endlich an der launischen Bewegtheit des Finale wird man bei jedem Spielen aufs neue sich freuen können. Bemerkt sei, daß das Cello aus dem Klavierbaß abgeleitet, also ohne obligate Bedeutung und Verbindlichkeit ist. Auch wäre es angesichts der völlig gleichartigen Behandlung der Flöte und Bratsche, sowie im Sinne der Entstehungszeit kein Verbrechen, wenn im Bedarfsfall die Flöte mit einer Violine vertauscht würde. Man möchte dem Herausgeber nahelegen, auch die beiden anderen Quartette derselben Serie bald der Öffentlichkeit zugänglich zu machen. *Peter Epstein*

ARMIN KNAB: *Neue Kinderlieder für Gesang und Klavier*. Verlag: B. G. Teubner, Leipzig und Berlin.

Das anspruchslose Sträußlein neuer Kinderlieder vereinigt in sich recht verschiedenartige Blüten. Nur ein Teil der Weisen kommt wirklich ganz kindlichem Fassungsvermögen entgegen. Dazu gehören ein paar sehr einfache, ein wenig an vertraute Volksmelodien anklingende Stückchen, wie der Tirolertanz, das Sommerlied u. a. — Die Auswahl erweitert sich (immer unter der Voraussetzung, daß das Kind *selbst singen* soll) für etwas größere Kinder, die schon schwierigere Intervallfolgen: etwa die Quarten-, Quinten- und Septimensprünge im »Trutzliedchen« oder in »Kälbchen zu verkaufen« wiedergeben können; und die auch weiter ausgesponnene Melodien, wie die hübschen Lieder von der »Ros am Fuß« und von den heiligen drei Königen, aufzunehmen vermögen. — Die besten — originellsten — Stücke sind ohne Frage »Der Oxenstern« (in dorischer Tonart) und »Die Hexenmühle«, in denen unter Verzicht auf die übliche Harmonisierung, durch stereotype Begleitfiguren ein rhythmisch und klanglich reizvolles Spiel hervorgezaubert wird. Aber sollte man nicht in einem solchen Heft einmal den Versuch machen, auch den Klavierpart für kindliche Spieler einzurichten? *Cora Auerbach*

FRITZ REUTER: *»Ganz leicht«*. Kleine Klavierstücke in modernem Stil, op. 24 a. Verlag Steingräber in Leipzig.

Reuters neuer Beitrag zur neuzeitlichen Unterrichtsliteratur enthält neun kleine Stücke. Vorzüglich wieder ein »Allegretto amabile« in zweistimmigem Satz; die organalen Quintenbegleitungen zweier anderer Stücke sind weniger überzeugend, sollen aber wohl — ebenso wie die im Gegensatz hierzu sehr frischen und überzeugenden Bearbeitungen daghestanischer Melodien — volkstümliche Färbung erhalten. Von Vortragsbezeichnungen ist völlig abgesehen worden, um die Selbsttätigkeit der jungen Spieler anzuregen; bei ein paar weiten Spannungen wird es für kleine Hände manchmal schwierige Probleme geben, und auch sonst bleiben trotz des Titels »Ganz leicht« für den Anfänger manche Nüsse zu knacken. Dafür lohnt sich aber auch die Anstrengung.

*Peter Epstein*

ERICH RIEDE: *Zwei Lieder für hohe Stimme*, op. 6. Verlag: Johann André, Offenbach a. M.

Die Auflockerung des Rhythmischen in »Erkenntnis« zeugt von gediegenem Ernst, der allerdings noch nicht bis zur Vollendung durchringen kann. Stellenweise sind bereits auch Singstimme und Begleitung charakteristisch gegeneinander ausgespielt. Einfluß von Grieg und seinem Gefolge erdrückt noch die schüchternen Regungen zur Selbständigkeit. Das verblüffend kurz geratene »Singe, mein Blut« rechtfertigt gerade durch seine äußere Knappheit nicht den Aufwand an Mitteln und (ebenfalls rein äußerlicher) Kraft.

*Carl Heinzen*

SPERONTES: *Singende Muse an der Pleiße*, zwei Auswahlhefte, herausgegeben von *Max Seiffert*. (Organum, Zweite Reihe, Nr. 13/14.) Verlag: Kistner & Siegel, Leipzig.

Mit 29 Nummern aus der umfangreichen volkstümlichen Liedersammlung des »galanten« Leipzig ist gewissermaßen ein Querschnitt der Stoffe und Melodietypen gegeben. Unmittelbar eingängigen Weisen, zumeist in tanzmäßigem Rhythmus, verbinden auch den heutigen Sänger und Hörer sofort mit dieser anspruchs- und bedenkenlosen Unterhaltungsmusik des 18. Jahrhunderts. Sehr viele werden es begrüßen, daß eine reichhaltige Auswahl nunmehr auch außerhalb der Denkmälerausgabe und in besserer praktischer Zurichtung vorliegt. Aber ob man vor zweihundert Jahren oft daran gedacht hat, stilgerecht ein Cello den Cembalobaß verstärken zu lassen, das erscheint mir bei dieser leichtgewogenen Liedmusik zweifelhaft. *Peter Epstein*

OTHMAR WETCHY: *Kleine Festtags-Musik*. Verlag: Ludwig Doblinger, Wien.

Gemeinsam ist den drei raschen und zwei langsamen kurzen Sätzen die Verwendung einfacher harmonisch-rhythmischer Mittel und eine bestimmte Art der Melodik, wie sie den »Stimmungsbildern« eigen ist. Die Thematik ohne besondere Prägnanz und Plastik wird durch einen gefühlsbetonten Schwung zu einem kleinen Gebilde verarbeitet.

*Isabella Amster*

KARL KLINGLER: *Klavierquintett Es-dur*. Verlag: N. Simrock, Berlin.

*Karl Klingler*, der bekannte und hochschätzbare Primarius des nach ihm benannten Streichquartetts, hat sich im Nebenamt seit langer Zeit auch als Komponist betätigt und der Öffentlichkeit ab und zu die auf seinem kompositorischen Acker gereiften Früchte vorgelegt. Von gereifter Frucht darf man mit Fug auch bei seinem Klavierquintett in Es-dur reden. Ist es keine Frucht von fremdartigem Reiz, seltenem und absonderlichem Duft, so doch eine gesunde, kräftige und auch würzige Frucht heimischer Art. Das große Erlebnis Brahmsscher Kammermusik hat hier bestimmend nachgewirkt, in Art der melodischen Substanz, der Harmonik, der Formgebung, kurz in der ganzen Haltung. Diese Grundstimmung als einmal gegeben annehmend, kann man feststellen, daß innerhalb dieses formal weit gespannten Rahmens eine Fülle von tonsetzerischem Können, Gestaltungskraft und Gefühlsausdruck sich geltend macht. Wird man auch neuartig anmutendes in den vier ausgedehnten Sätzen vergebens suchen, so ist gleichwohl das dargebotene doch als gehaltvolles und klanglich wirkungsreiches Kunstwerk anzusprechen, als die Arbeit eines im Kammermusikalischen wurzelnden und in diesem Gebiet mit Hingebung und künstlerischer Kraft tätigen Musikers von Rang. Allenthalben treten fesselnde thematische Durchführungen hervor, mancherlei Verwicklungen, Steigerungen, Abklingen der melodischen Linien, wie sie in solcher Mannigfaltigkeit, Sicherheit und stilgebundenen Einheitlichkeit nur einem Musiker von reifer Kunstfertigkeit und ungewöhnlichem Können möglich sind. Es sei somit dies gediegene Kunstwerk den Kreisen empfohlen, die noch Sinn haben für künstlerische Werte außerhalb des Sensationellen und Revolutionären.

*Hugo Leichtentritt*

DIRK SCHÄFER: *Suite op. 19 für Klavier*. Verlag: G. Alsbach & Co., Amsterdam.

Der große holländische Pianist zeigt sich hier als Meister des musikalischen Genre. Jeder dieser fünf Sätze (bis auf den schwächeren vierten) ist sehr subtil und in apartem Klaviersatz ausgeformt. Es ist musikalische Kleinkunst, intim in der Stimmung, mit Vorliebe für weiche Nonenklänge, Salonkunst im guten Sinne. Französisch-impressionistische Einflüsse werden fühlbar, doch werden sie von einem eigenen Geiste ausgewertet. Es wäre wünschenswert, wenn junge Pianisten sich dieser Suite annähmen. Es ist eine Freude, sie zu spielen. *Kurt Westphal*

EMANUEL ONDRICEK: *The Mastery of Tone-Production and Expression on the Violin*. Verlag: The Boston Music Company, Boston.

Auszugsweise, als Beikost zur Diät des studierenden Geigers, mag diese Schule des gesponnenen Tons und seiner Schattierungen

von Nutzen sein. Als intensives Spezialstudium wäre sie eine Übertreibung auf Kosten wichtigerer Forderungen. Anfechtbar auch die Ausschaltung des Vibratos bis Seite 57, um die Ausdrucksmittel ausschließlich dem Bogen abzugewinnen. Der grundliegende Fehlschluß liegt darin, daß Ondricek das Vibrato bloß als Tonverschönerer (beautifier of tone) und technisch als mechanische Schüttelbewegung des Handgelenks auffaßt, die man erst langsam üben muß. Faktisch ist aber das Vibrato ein nicht zu isolierender Bestandteil des richtigen Spielvorgangs überhaupt, den noch niemand aus Handgelenkslockerungen erlernt hat. Der Zusammenschluß des frei sich bewegenden Körpers, feinfühlig geworden, die klanglichen Gesetze abzulauschen, mit der emotiven Resonanz, stellen das Vibrato grundlegend und daher auch subjektiv gefärbt her.

Diese Einschränkung hindert nicht, die Ton-Schule im eingangs erwähnten Sinn sehr brauchbar zu finden, um so mehr als wir gerade für den gesponnenen Ton sehr wenig Melodienmaterial besitzen und zudem die Originalstücke des Autors mit begleitender zweiter Geige durchschnittlich sehr hübsch sind.

*Hugo Seling*

ALOYS FORNEROD: *Zwei kleine Stücke für Klavier.* Verlag: Edition Henn, Genf.

Das zweite Stück »Guitarre« ist eine gute Studie für das ineinandergreifende Spiel beider Hände. In musikalischer Beziehung ist zu den Kompositionen nichts zu sagen.

*Siegfried Günther*

ERNST PEPPING: *Kanonische Suite in drei Chorälen für dreistimmigen Männerchor.* Verlag: Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel.

Selbständigkeit und Fluß der Melodielinien sind besondere Merkmale der Peppingschen a cappella-Chorkunst. Häufig bestrickt kontrapunktische Erfindung: Gewinnung eines Kontrapunkts durch Diminution des Choralcantusfirmus, Umkehrungen, Engführungen u. ä. Die Suite ist ein Musterbeispiel für die Einbeziehung des Männerchors in die polyphonen Bestrebungen der zeitgenössischen Musik. *Richard Petzoldt*

NEUES CARL PHILIPP EMANUEL BACH-ALBUM. Herausgegeben von *Elisabeth Caland.* Verlag: Ernst Bisping, Münster.

Die verdienstvolle, vor einiger Zeit verstorbene Musikpädagogin Elisabeth Caland hat in diesem Band eine Anzahl von Stücken zusammengetragen, die sich größtenteils in den sonst bekannten Sammlungen Philipp Emanuel Bachscher Werke nicht finden. Unsere Kenntnis von dem Schaffen dieses genialen und bahnbrechenden Musikers wird also hierdurch auf eine höchst dankenswerte Art bereichert. Die Ausgabe zeugt von der sorgfältigsten Arbeit und verständnisvollem Eindringen in den Stoff von der pianistischen Seite her (Fingersätze, Verzierungs-Ausschreibungen u. a. m.). Weniger glücklich erscheinen die musikalischen Erläuterungen, die die Herausgeberin einzelnen Stücken voransetzt. Vergleiche mit Chopin sind kaum geeignet, dem Musikliebhaber zu einem richtigen Verständnis dieser Kunst zu verhelfen. Von »erschütternden und erschreckenden Akkordschlägen gegen den Schluß des Seelengemäldes« sowie von »unerbittlichem Schicksal in packendem Kontrast zu einer leisen bangen Frage« zu sprechen, sollte zum mindesten der gute Geschmack verbieten, wenn man überhaupt derartige romantische Ausdeutungen bei einem Musiker des 18. Jahrhunderts für zulässig hält. *Willi Apel*

JOHANN VALENTIN GÖRNER: *Neue Oden und Lieder*, in Auswahl herausgegeben von *Max Seiffert* (Organum, Zweite Reihe, Nr. 15) Verlag: Kistner & Siegel, Leipzig.

An Görner kann man studieren, wie die Zeitgenossen auf Hagedorns Odendichtung reagierten und auf der Suche nach einem neuen Liedtypus sich allmählich eine gewisse Gesetzmäßigkeit der Liedvertonung neu herausbildete. Es ist viel Gewaltsames in den Melodien Görners, und seine besten Lieder sind bestimmt die unproblematischen, wie »Der Frühling« oder »Die Rose«, in denen eine schlichte Form auch der Weise ihren Fluß vorzeichnete. Aber auch in diesem Fall ist es zu begrüßen, daß ein so ganz auf häusliches Musizieren berechnetes Werk in der heutigen Zeit auf seine eigentliche Bestimmung zurückgeht. Seiffert hat eine von der Fassung in den »Denkmälern deutscher Tonkunst« abweichende, durch Einfachheit ganz ihrem Zweck entsprechende Bearbeitung des Generalbasses beigesteuert. *Peter Epstein*

TEMPLETON-STRANG: *25 Präludien für Klavier.* Verlag: Edition Henn, Genf.

Eine Reihe kleiner Stücke mit programmatischen Titeln, die an Spielbarkeit, Bildsamkeit und Musikalität keine Wünsche offen läßt. Mit sicherer Hand ist in jedem der Inhalt umschrieben und gestaltet, ohne jemals die

Grenzen musikalisch-formaler Prägung zu verlassen. Besonders gelungen sind vielleicht: »Anrufung der Indianer, Totentanz« u. v. a. Wenn auch die Sammlung mehr illustrativ wirkt als in der Tiefe packt, so ist sie doch weiter Verbreitung wert. *Siegfried Günther*

KURT SCHUBERT: *Phantasmagorie für Klavier, zweihändig.* Verlagsanstalt deutscher Tonkünstler A.-G., Mainz.

Ganz aus dem Geiste des Klaviers geboren und auf der Linie der großen Klaviermeister Chopin—Liszt liegend, ist diese Phantasmagorie ein koloristisch reiches und sicher gebautes Stück. Aus schlurfender, mit Tremoli und Passagen durchsetzter tanzartiger Einleitung von bizarrem Charakter steigert es sich zu ungemein üppiger Melodik, um schließlich wieder in den brodelnden Anfangsspuk zurückzusinken. Es ist also nicht eigentlich neue, sondern spätromantische Musik im besten Sinne. Das Stück dürfte im Konzertsaal unter Virtuosenhänden seiner Wirkung unbedingt sicher sein. *Kurt Westphal*

OTTO JOKL: *Sonatine für Klavier, op. 21.* Verlag: Ludwig Doblinger, Wien.

Der heiter-graziöse Charakter des Hauptthemas des ersten und letzten Satzes rechtfertigt die Bezeichnung »Sonatine«. Sonst herrscht Kompliziertheit in der Gestaltung vor: eine sehr differenzierte Harmonik, weiten Tonraum fassende sprunghafte Thematik, die bisweilen etwas Bizarres annimmt (erstes Thema), vielfach in polyphoner Führung. Am klarsten der zweite Satz, dem sich ein Thema mit Variationen anschließt. *Isabella Amster*

ALEXANDER MOTTU: *Gavotte.* Verlag: Henn A. G., Genf.

Ein leichtes, lustiges Stück, das in der Kopie seiner älteren Geschwister aus dem 18. Jahrhundert und auch in der Gelöstheit heutiger, freierer Gestaltung seine Haltung sucht. Es ist sicher, pianistisch delikat geboten, ein wirksames Vortragsstück. *Siegfried Günther*

EUGEN D'ALBERT: *Blues für Klavier.* Verlag: Edition Kaleidoskop, Berlin.

Daß der Blues jazzgerecht sei, läßt sich bei bestem Willen nicht sagen. Die Rhythmik mit ihren sehr bescheidenen Scheintakten ist zu primitiv; die veristisch-erotische Atmosphäre der Harmonik will sich zur schnöden Synkope nicht schicken. Auch der Segen an Einfällen läßt sich ertragen und der Klaviersatz bietet keine Sensationen. Trotzdem kann man sich denken, daß das Stück, wohl eine Gelegenheitsarbeit, unter den Händen d'Alberts, stets noch des größten aller Pianisten, etwa in der Triomelodie ein Leben gewinnt, das die Noten nicht zu bannen vermochten. *Theodor Wiesengrund-Adorno*

LEO MICHIELSEN: *Neue Gesänge chinesischer Lyrik.* Verlag: G. Alsbach & Co., Amsterdam.

Erfreulicherweise vermeidet der holländische Tondichter jede originalchinesische Motivik, ja auch alle orientalisierende Akkordik. Nicht einmal Mahlers »Lied von der Erde« wird stilistisch verwertet. Und doch atmen die stimmungsvollen, einfachen, in die Texte richtig eingefühlten Gesänge irgendwie orientalischen Geist, der freilich durch ein europäisches Temperament hindurchgegangen ist. Die ausdrucksstarke, weit gespannte Gesangsmelodik, die am Klavier bald in pastellhaft zarten Farben, bald in kräftiger Dramatik wirksam untermalt wird, verrät einen geschmackvollen Tondichter, der moderne Technik und natürliche Gefühlstöne miteinander zu verbinden versteht. Seine chinesische Lyrik stellt den Sänger vor dankbare Aufgaben. *Erwin Felber*

D. E. INGHELBRECHT: *Trois poêmes dansés für Klavier.* 1. Rêve, 2. La Danse pour les oiseaux, 3. L'album aux Portraits. Verlag: Universal-Edition, Wien.

Diese drei Stücke sind geradezu Musterbeispiele für eine Klaviermusik, wie wir sie *nicht* mehr wollen. Denn diese Stücke zehren von den Wirkungen eines verfallenen Impressionismus, von dem nur noch klanglicher Rauch und Dunst übriggeblieben ist. Der Debussysche Effekt des »laisser vibrer«, einstmals seltsam erregend, wird hier in Reinkultur betrieben. Nicht Phantasie, sondern Routine ist am Werk. Der Geist der klanglichen Einnebelung, der Geist der Verunklärung, der faulen Zauber an die Stelle kräftiger und eindeutiger Gehalte setzt — *er* ist es, den wir bekämpfen. Inghelbrecht, der sicher nicht unbegabt ist, soll es sich nicht so leicht machen. Klaviermusik, die ihre Mittel und Wirkungen von Liszt, Ravel, Kodaly und andern entlehnt, können wir nicht mehr brauchen. Die äußerste Härte, die uns zuweilen in moderner Klaviermusik begegnet, ist uns immer noch lieber als dieser einhüllende Klangdunst, der — auf drei Systemen dargebracht — sich träge über die ganze Klaviatur ausbreitet. *Kurt Westphal*

# RUNDFUNK

Die Vorliebe des Berliner Intendanten für moderne russische Musik zeigte auch das dritte öffentliche Orchesterkonzert. Man hörte unter Leitung des russischen Dirigenten Malko eine Suite aus der Oper »Die Nase« von dem 24jährigen Komponisten Schostakowitsch, groteske, amüsant-freche Musik mit ziemlich billigen Effekten (Posaunen-Glissandi!) und die fünfte Sinfonie von Mjaskowskij, deren farbenprächtige Instrumentierung nicht über den dürftigen Inhalt hinwegtäuschen konnte. Die Übertragung war gut, aber es zeigte sich wieder einmal, wie wenig dynamische Steigerungen bei großen Orchestermassen im Rundfunk zur Geltung kommen und wie breiig der Gesamtklang im fortissimo, ja schon im forte wird. Neben diese beiden neurussischen Werke ein Klavierkonzert von Mozart zu stellen, war eine jener unbegreiflichen Geschmacklosigkeiten, die wohl nicht auszurotten sein werden, solange nicht ein Fachmann die Konzertabteilung der Berliner Funkstunde leitet.

*

Noch immer wird unermüdlich für Strawinskij Propaganda gemacht, der es wirklich nicht mehr nötig hat. Nachmittags Bruchstücke aus der »Petruschka« und dem »Feuervogel«, abends die »Geschichte vom Soldaten« (die sich für unser deutsches Rundfunk-Publikum durchaus nicht eignet), das war wahrlich ein bißchen viel auf einmal.

*

Auch wenn man mehr für Rapallo als für Locarno ist, so hätte man doch dem Musikdezernenten Sowjet-Rußlands in und für Deutschland keinen offiziellen Kompositionsauftrag erteilen dürfen. Es gibt genug deutsche Komponisten, die der ideellen wie der materiellen Förderung würdiger und bedürftiger sind. (Im Februar stand er wieder einmal auf dem Programm, und zwar mit einem neuen Orchesterwerk.)

*

Man wird mich gewiß nicht der Russophobie bezichtigen können, zumal ich am Berliner Sender zwölf Vorträge über russische Musik gehalten habe. Auch nicht der prinzipiellen Gegnerschaft gegen eine wie immer geartete Zeitströmung. Ich wende mich nur gegen eine private, dilettantische Musikpolitik, deren Einseitigkeit mir schädlich, ja gefährlich erscheint. In welchem anderen Lande wäre es z. B. möglich, daß die repräsentativsten, also die öffentlichen Rundfunk-Konzerte vorwiegend von ausländischen Dirigenten geleitet werden und im Übermaß der Propaganda problematischer Werke ausländischer Komponisten dienen? Dafür bringen die deutschen Hörer nicht allmonatlich Millionenbeträge auf.

*

Eine Berliner Aufführung der »Zauberflöte« unter Leitung Bruno Walters, mit erstklassiger Besetzung auch der Nebenrollen, zeigte sehr deutlich, daß der neue Senderaum noch nicht genügend ausprobiert ist. Die Bässe blieben schwach, und Lotte Schönes herrlich ausgeglichene Stimme zeigte in der Höhe eine Schärfe, eine Rauhigkeit, die selbstverständlich nur durch akustische Mängel des Saales verursacht war. Im Orchester drängten sich Nebenstimmen unangenehm vor, und die zarten Töne des Glockenspiels erklangen wie Hammerschläge. Es wird sich gewiß nicht ganz vermeiden lassen, Erfahrungen auf Kosten der Künstler zu sammeln. Aber man sollte doch unsere besten Kräfte nicht derartig exponieren. Im übrigen gibt es ja Meß- und Kontrollinstrumente in überreicher Fülle, die man bei den Proben verwenden kann.

*

Die offiziellen »europäischen« Konzerte begannen mit einem Brahms-Abend des Hamburger Senders unter Leitung von Karl Muck. Eine italienische Musikzeitschrift schrieb, Muck sei der deutsche Toscanini; und ein französisches Blatt meinte, es gäbe außer Muck überhaupt keinen Dirigenten, der die Musik der beiden Antipoden Brahms und Wagner in gleicher Vollendung wiedergeben könne. Recte tu quidem. Bei dieser Gelegenheit sei eine charakteristische Anekdote wiedergegeben. Ein anderer berühmter Dirigent sagte einmal zu Muck: »Übermorgen müssen Sie sich in der Philharmonie meine Eroica anhören.« Darauf Muck (mit seinem unnachahmlichen Lächeln): »Ach, haben Sie auch eine geschrieben?«

*

München hat das Verdienst, die erste Oper des spanischen Komponisten Manuel de Falla »La vida breve« dem europäischen Publikum vorgeführt zu haben. (Leider nur im »Querschnitt«.) Unbegreiflich, daß dieses prächtige Werk nicht längst schon eine zugkräftige Repertoire-Oper geworden ist. Es steht zu den späteren Bühnenwerken Fallas in ähnlichem Verhältnis wie Mascagnis Cavalleria rusticana zu dessen weiterer Opernproduktion. Auch Falla hat in einem einzigen Werke das Beste

gegeben, das er zu bieten vermochte. Die Uraufführung fand 1913 in Nizza statt. Eine Casino-Oper, sagten seine Gegner, eine Roulette-Oper, eine Amüsier-Oper. Und Falla wurde an sich selbst irre.

*

Ein »Schweizer Nationalabend«, gleichfalls von zahlreichen europäischen Sendern übernommen, hinterließ keine nachhaltigen Eindrücke. Er bot hübsche Musik von gestern und vorgestern. Der Berliner Funkstunde sei erneut die Benutzung des Riemannschen Musiklexikons empfohlen. Das Hubersche Klavierquartett op. 110 ist wirklich kein Klavierkonzert.

*

Einen ungetrübten Genuß bot die Böcklin-Suite Regers op. 128, für viele eine der tiefsten und schönsten Schöpfungen des angeblichen Klassizisten, der trotz seiner Beherrschung der klassischen Formensprache ein großer Romantiker war (Dante-Fantasie, Träume am Kamin, Romantische Suite, Violinkonzert usw.). Für den Ansager der Berliner Funkstunde die Bemerkung, daß Böcklin selbst einmal angedroht hat, jedem, der seinen Namen falsch betone, das Röcklin auszuklopfen. (Auch bekannte Komponisten-Namen werden hartnäckig falsch betont, zumal wenn es sich um Franzosen, Russen oder Spanier handelt. Macht man auf regelmäßig wiederkehrende Fehler aufmerksam, so erwidert Herr Flesch, er sei anderer Ansicht . . .)

*

Die allbekannte unpersönliche Kurzbiographie »Von der Wiege bis zum Grabe« hat einen Dichter angeregt, einmal die Dinge sprechen zu lassen, die für uns Stationen unserer Lebensreise bedeuten. Und seinen Versen folgt jeweils eine »Musik der stummen Dinge«. In der Idee vielleicht das beste, das schönste Hörspiel, das seit langer Zeit geboten wurde. Weder der Text, noch die Musik soll hier kritisiert werden. Georg Lengbach war der Dichter, Bruno Hartl der Komponist. Erste Station auf einem neuen Wege. Nicht mehr. Ein fester Auftrag möge zur nächsten Station führen.

*

Als die Berliner Funkstunde vom Voxhause nach ihrem neuen Prachtbau umzog, mußte sie auf eigene Programme verzichten und sich damit begnügen, Darbietungen anderer Sender zu übernehmen. Man kann nicht sagen, daß die beiden Tage von der Berliner Hörerschaft unangenehm empfunden worden wären. Im Gegenteil. Am ersten Tage hörte man den »Lustigen Krieg« von Johann Strauß (aus dem Hamburger Operettenhaus), am zweiten Tage die komische Oper »König Midas« (aus Königsberg) sowie ein hübsches Singspiel aus Leipzig, dazwischen Bläser-Kammermusik, neue Orgelwerke und sonst noch mancherlei Interessantes. (Ich kann nicht das ganze Programm abschreiben.) Schade, daß die Funkstunde nicht öfter umzieht.

*

Der Reichsrundfunkkommissar hat wiederholt erklärt, es sei nicht beabsichtigt, einen Generalintendanten zu ernennen. Dann sollte man wenigstens eine Umgruppierung der Intendanten und Direktoren vornehmen. Ein schüchterner Anfang ist erfreulicherweise bereits gemacht worden. So wird z. B. der Direktor des Ostmarken-Rundfunks, Christean, künftig die Abendprogramme der »Deutschen Welle« aufstellen. Seine Stellung in Königsberg könnte Hans Flesch übernehmen. Und Berlin sollte sich den Kölner Intendanten Ernst Hardt holen. Wir brauchen hier eine repräsentative Persönlichkeit von dem Format dieses feingeistigen Dichters und erfahrenen Theatermannes, der über den Parteien steht und sich als Rundfunkleiter allseitiges, uneingeschränktes Vertrauen erworben hat. Flesch ist hier vor fünfzehn Monaten als der richtige Mann an der richtigen Stelle bezeichnet worden, der er damals auch war. Leider haben sich die auf ihn gesetzten Hoffnungen nicht erfüllt; er verausgabte sich schnell und steht nun mit leeren Händen da. Außerdem hat er sich weltanschaulich und musikpolitisch so einseitig festgelegt, daß er heute im Publikum wie in der Presse nicht mehr die Stütze findet, die ein Mann in seiner Stellung braucht. Die eine Hälfte des abendlichen Doppelprogramms ist ihm bereits entzogen worden. Weitere Beschränkungen seiner Einflußsphäre müssen und werden hoffentlich folgen. Es ist hier wiederholt und nachdrücklich darauf aufmerksam gemacht worden, daß die Gestaltung der Musikprogramme und die Auswahl der Künstler nicht ohne maßgebende Mitwirkung erfahrener Fachleute erfolgen kann und darf. Die Bedeutung des Rundfunks in künstlerischer *wie in sozialer* Hinsicht ist so groß, daß der erste Sender Deutschlands jetzt endlich eine autoritative Persönlichkeit als künstlerischen Leiter erhalten muß, die sich auf die Sympathie der Hörer und auf das Vertrauen der unpolitischen Presse stützen kann.

*Richard H. Stein*

# * APPLAUS *

Applaus ist die letzte Form echter, objektiver Kommunikation von Musik und Hörer. Was im Hörer vorgeht, während er Musik vernimmt, bleibt seine Privatsache; die Musik bleibt bei sich selber; die Aktivierung der Hörer ist einstweilen Trug; nur im blinden Vollzug des Beifalls treffen sie sich. Der Vollzug mag auf alte, längst vergessene *Opferrituale* zurückdeuten. So haben vielleicht einmal Männer und Frauen, unsere Ahnen, in die Hände geklatscht, wenn die Priester die Opfertiere schlachteten. Die Musik kümmert sich nicht mehr darum; die Menschen sind durchs Podium von ihr getrennt; von einer Ware, die sich kaufen läßt. Nur im Takt der Hände klingt ein mythischer Ursprung von Musik merkbar nach, den sie sonst in ihren innersten Zellen sorglich verschließt.

*

Darum ist der wahre und eigentliche Applaus vom Wohlgefallen oder Mißfallen des Publikums weit *unabhängiger*, als es vermeint. Am liebsten ereignet er sich bei gesellschaftlichen Repräsentationen, Festvorstellungen oder vorm Ruhm des Namens der Musikheroen; hier klingt er am schlagendsten, wo er nicht aus freier Stellungnahme zur Musik, sondern aus deren zeremonialer Funktion hervorgeht. Dem kennerischen Beifall bei Kammermusik ist immer ein Gran von Zweifel beigemischt. Er rührt vom Wählen als solchem her, der Autonomie des Hörers, und stört damit bereits, in aller Freundlichkeit, die objektiv-zeremoniale Geltung des Beifalls.

*

Das läßt sich leicht am Verhältnis zum *Zischen* einsehen. Wäre der Applaus freie Entscheidung, das Zischen behauptete ihm gegenüber sich gleichberechtigt wie etwa der Widerspruch in der Volksversammlung. Aber selbst wenn unserer Wahl ein Stück oder eine Wiedergabe mißfällt, antworten wir, ohne es zu wollen, aufs Zischen mit einer Empörung, in welche die mythische Treue zum Ritual sich flüchtet.

*

Dem *Virtuosen* ist der Applaus vor allem zugeordnet, weil er am deutlichsten die Züge des opfernden Priesters bewahrt. Provinzkritiker, die von den Gaben zu berichten wissen, die einer in weihevoller Stunde spendete, sind da ohne ihr Verdienst auf dem rechten Weg. Gleich dem Stierkämpfer, der noch heute den Stier einer Heiligen oder einem Fürsten weiht, ehe er es mit ihm aufnimmt: so tötet der Virtuose das Stück im Namen der gebannten Gemeinde und um sie zu entsühnen; dafür trägt er die Gefahr, daneben zu stoßen und von den Hörnern der Etudes transcendentes aufgespießt zu werden; aber nach langer Übung und strengen Bräuchen vermag er das getötete Stück auszuweiden und unbekannten Gottheiten zu entzünden. Saftige Stücke fallen für die Zuhörer zum Genuß ab. Vor der Handlung des Virtuosen kennt denn auch das Publikum keine Wahl: es tobt und seine Begeisterung kann in Blutrausch umschlagen in der Unersättlichkeit der Zugaben. Freilich, wie in unseren Träumen haben im Konzert die ritualen Charaktere sich verwirrt, und oftmals wissen wir nicht mehr, wer da geopfert wird: das Werk, der Virtuose oder am Ende wir selber.

*

Daß nach *kirchenmusikalischen* Veranstaltungen kein Beifall laut werden darf, gründet tiefer als bloß im »profanen« Charakter des Beifalls: der Kartenverkauf für Geld und die Gestalt des Konzertsaals sind nicht minder profan. Die christlichen Kirchen haben, wohl ohne sich klare Rechenschaft davon abzulegen, das Heidnische, Opfernde, Mythologische im Applaus erkannt und bekämpfen in ihm eher blutige alte Heroenreligionen als neuen Unglauben.

*

Als rituale Handlung legt der Applaus einen Zauberkreis um Künstler und Applaudierende, der seine Deutung verwehrt. Er läßt sich erst von *außen* verstehen. Nichts lehrreicher, als wenn in Theaterstücken auf der Bühne applaudiert wird. Solcher Applaus von weither verbreitet Schrecken: die ihn spenden, jenseits, auf der Bühne, erscheinen als Gespenster der Vorzeit. Mitten im Grauen des Opfers halten sie uns Unbeteiligten gleichsam Kultmasken vor, deren Ausdruck wir nicht verstehen und der uns als Grinsen von sich abstößt; aber für eine Sekunde fühlen wir, wie oft wir selber, ohne es zu wissen, in solche Masken uns verwandeln. — Neuerlich trägt das Radio zur Entzauberung des Beifalls bei. Applaus, durch Rundfunk übertragen, klingt wie das Feuer, das aus den hochgeschichteten Opferscheiten aufzischt.

*Theodor Wiesengrund-Adorno*

## AUSEINANDERSETZUNG

### DAS FARBE-TON-PROBLEM IM PSYCHISCHEN GESAMTBEREICH

Zu der bezüglichen Besprechung meiner Spezialschrift durch Richard H. Stein bemerke ich folgendes: 1. Jedes Eingehen auf den tatsächlichen Inhalt erübrigt sich, da es sich nach dem deutlichen Untertitel um »*Sonderphänomene komplexer optischer Synästhesien*« handelt, nicht um Musikalisches. Mit gleichem Recht könnten sonst hier Aussprachen über Geflügelzucht, Embryologie oder astrophysische Fragen eröffnet werden. 2. Die Voraussetzungen für sachliche Richtigstellungen scheinen nicht gegeben, da mit Argumenten gearbeitet wird, die der Eingeweihte längst ausführlicher von anderen Orten her kennt und zu bewerten weiß. Haben sich doch u. a. schon 1927 und 1930 fachliche Farbe-Ton-Kongresse mit je 600 und 2000 Besuchern eingehend diesen Fragen gewidmet, so daß man heute nicht allgemeine Einführungen verfassen soll. Wozu haben wir überdies Druckereien und Bücher! — 3. An dieser Stelle auf die Lehren von Sigmund Freud Bezug nehmen heißt am unrechten Platz eine längst in die Mansarde der Kultur verwiesene Einstellung als den »Stein der Weisen« zu präsentieren. 4. Der Herr Rezensent hat überdies nach den üblichen Gepflogenheiten das Schlußwort der Debatte. Seine Erwiderung ist also nicht vorauszusehen, und mir wäre hier keine Gelegenheit zu Gegenhinweisen oder Richtigstellungen mehr gegeben. 5. Ich fordere daher jeden an der Sache selbst Interessierten auf, sich in Zweifelsfällen bezüglich einzelner Punkte an mich persönlich zu wenden, woraufhin ich ihm gern Literaturnachweise und sachliche Aufschlüsse zur eigenen Urteilsbildung geben will. 6. Im übrigen steht jedermann der vollständige Bericht über den II. Kongreß für Farbe-Ton-Forschung durch die Psychologisch-ästhetische Forschungsgesellschaft (Universität Hamburg) zur Verfügung. 30 Vortragende der verschiedensten Berufe, Einstellungen und Interessen haben hier neben etwa 50 Diskussionsrednern zur Sache ernsthaft Stellung genommen.

*Georg Anschütz (Reinbek bei Hamburg)*

Zu den Ausführungen des Herrn Anschütz sind vier prinzipielle Bemerkungen zu machen: 1. Eine Kritik besteht aus der Feststellung und Bewertung von Tatsachen. Gegen unrichtige Feststellungen sich zu wehren, ist das Recht des Autors; die Bewertung dagegen muß er sich gefallen lassen. Wo kämen wir hin, wenn jeder, dem eine Beurteilung nicht gefällt, sich in der gleichen Zeitschrift zur Wehr setzen würde? 2. Jede Replik hat sich auf den Gegenstand der Kritik zu beschränken. Zur Diskussion stand im vorliegenden Falle eine Broschüre; Anschütz spricht jedoch hauptsächlich von zwei Kongressen, die in meiner Kritik nicht einmal erwähnt sind. 3. Wenn ein Autor selbst erklärt, es erübrige sich jedes Eingehen auf den tatsächlichen Inhalt einer Besprechung, auch seien die Voraussetzungen für sachliche Richtigstellungen nicht gegeben, so hat er die Konsequenzen hieraus zu ziehen. Kann oder mag er sachlich nichts richtigstellen, was will er dann überhaupt? 4. Es entspricht nicht den guten Gepflogenheiten der Presse, im voraus gegen Ausführungen Stellung zu nehmen (in diesem Falle gegen mein Schlußwort), deren Inhalt man noch gar nicht kennen kann. Ebenso ist es nach allgemeinem Brauch unzulässig, die »Interessierten« aufzufordern, sich nach Beendigung einer öffentlichen Diskussion weitere Informationen bei einer Partei zu holen. — Zu diesen prinzipiellen Bemerkungen muß ich noch vier weitere hinzufügen, die sich lediglich auf den vorliegenden Fall beziehen: 1. Wer meine Kritik nachprüfen will, der braucht nicht Kongreßberichte, Literaturnachweise und Gott weiß was sonst noch; aber eins braucht er: *die kritisierte Schrift*. Ich empfehle jedem Leser ihre Lektüre. 2. Auch ich bin der Meinung, daß Erörterungen über Geflügelzucht nichts mit Musik zu tun haben, hätten, haben würden. Aber der lila-gelbliche Beethoven mit der rötlich-violetten Nase und dem grünlichen Kinn? Oder der grau-silberne Wagner? Oder die bildlichen Auslegungen von Musikstücken, Partituren usw.? 3. In meiner Kritik steht, daß das Bildmaterial, das zahlreiche Andeutungen von Geschlechtsorganen und embryonalen Vorgängen zeigt, Sigmund Freud vielleicht interessieren würde. Vielleicht? Zweifellos. Daß dessen Einstellung längst in die Mansarde der Kultur zu verweisen sei, ist objektiv unrichtig. Ebenso des Autors Behauptung, ich hätte Freuds Lehre als den »Stein der Weisen« »präsentiert«. 4. Die Replik widerlegt keinen einzigen Satz, keine Silbe, kein Komma meiner Kritik und war daher, zum mindesten, überflüssig.

*Richard H. Stein*

# * NEUE SCHALLPLATTEN *

*Columbia*

Den Reigen eröffnet *Bruno Walter* mit einer von zartester Empfindung getragenen Wiedergabe des »Siegfried-Idylls« (DWX 1354/55). Nicht genannt wird das Orchester; vermutlich ist es ein englisches: die Instrumente klingen anders als bei uns. Der Vorschrift gemäß ist die Besetzung ganz klein. Die Dirigenten oder Aufnahmeleiter sollten bedenken, daß ein im Konzertsaal bezauberndes ppp durch die Plattenwiedergabe oft zu einer Tonschwäche abgleitet, die es seines akustischen Reizes beraubt. — Die Aufnahmen aus Tannhäuser im Bayreuther Festspielhaus werden mit dem Hallenmonolog — jeder Ton der *Maria Müller* ist Gold — und einem Abschnitt des Zwiegesangs zwischen Elisabeth und Tannhäuser (Maria Müller und Sig. Pilinsky) fortgeführt. Der Eindruck ist stark (LWX 3308). Zu den beliebten Opernaufnahmen mit italienischen Kräften, denen wir schon mehrfach lauschen durften, gesellt sich jetzt der *Rigoletto.* Die Plattennummern GQX 10030, 10035, 10041 zeigen, daß erst Teilstücke fertig wurden. Die Sänger sind die wohlbekannten Belkantisten, an ihrer Spitze Frau *Capsir* als prachtvolle Gilda. Auch der Rigoletto Stracciaris und der Herzog Borgiolis bieten erlesene Gesangskunst, besonders im Ensemble des dritten Akts. Diesmal ist der Dirigent nicht genannt. — Wer *gregorianische Gesänge* studieren will, dem seien die Platten DHX 6 bis 9 und DH 42/43 empfohlen. Vortragender ist der Chor der Fratres des Minderbroederklosters in Venray unter Leitung von E. Bruning. Eingeleitet werden die Gesänge von einem Vorsänger, dem der Männerchor unisono und unbegleitet folgt. Keine Kunstsänger diese Holländer, aber zweckvoll geschulte Stimmen, die ein eindruckvolles Klangbild dieser strengen Monodien mit ihren allem Sinnlichen abholden, kühlen und harten Tonfolgen darbieten. Auch zwei begleitete alte Lieder (DHX 10) wahren dieses weltferne Kompositionsgebilde.

*Ultraphon*

Nichts ist schroffer als der Sprung aus den Anfängen des Kirchengesangsstils in die wirbelnde Welt der *Johann Strauß*schen Muse, die mit der »Tritsch-Tratsch«- und der »Annen«-Polka ein buntes, nicht in jedem Takt vom Genie gezeugtes Leben spendet (A 740). Wilhelm Grosz führt die Berliner Philharmoniker auch bei den »Geschichten aus dem Wiener Wald« (A 727). Für die Liebeslieder-Walzer wird Luise Szabo herangezogen, deren Koloraturfähigkeit sich auch im Puppenwalzer aus Hoffmanns Erzählungen nur in einzelnen Takten hervortut (A 760). Mitreißendes aber gibt *Erich Kleiber* mit den Berliner Philharmonikern in dem feurigen Scherzo cappriccioso von *Dvorak* (E 655).

*Grammophon*

Mit seinem Prachtbariton vergoldet *Heinrich Schlusnus* die Maskenball-Arie »Für dein Glück« und die Figaro-Cavatine aus Rossinis Barbier; namentlich der Cavatine, italienisch gesungen, gibt der Meistersänger ein erstaunliches Brio und zeigt Wunder einer Stimmhöhe, die fast tenoralen Glanz ausstrahlt (67102). — Wer nicht weiß, daß *Johann Straußens »Frühlingsstimmenwalzer«* nicht für Klavier komponiert ist, wird nach Walter Rehbergs schnittigem Vortrag darauf schwören, daß der Meister des Dreivierteltaktes kein anderes Instrument als das Klavier im Auge gehabt haben kann. Es klingt ausgezeichnet; allerdings hat sich dieses köstliche Stück eine Bearbeitung gefallen lassen müssen, die ihr jedoch sehr gut ansteht (23737). — An Zigeunermusik hat sich der Berliner, soweit er westliche Caféhäuser besucht, den Magen verdorben. Wie angenehm ist er enttäuscht, wenn er die »Karpathia« und die »Improvisationen über ungarische Volkslieder« von Berénys Leuten hört. Aller Unmut verfliegt angesichts dieser excellenten Darbietung (23692). — *Hans Pfitzners* Schwärmerei für seinen Ahnherrn *Robert Schumann* hat ihn bewogen, der Darstellung der d-moll-Sinfonie jetzt eine der C-dur-Sinfonie folgen zu lassen (95412/16). Hier ist Geist, Adel, Wärme, Tiefe von so gründiger Echtheit, daß das Studium dieses Werkes in Pfitzners Wiedergabe all denen ans Herz gelegt sei, die den Weg von harter Sachlichkeit zu blühender Romantik zurückfinden wollen.

*Homocord*

arbeitet bescheidenen Ansprüchen in die Hand. Die beiden Violinstücke von Pierné und Haslinde (4—3523), die Grete Eweler vorträgt, kann man sich ebenso schenken wie die zwei Tenorsoli des Herrn Franz Zwonik (4—9093). Eine Stufe höher stehen die zwei Gesangsnummern Carlo Novellis; die Arie aus Bizets Perlenfischern haftet im Gedächtnis (4—3939). Das Intermezzo aus Bajazzo ist

doch nur eine Verlegenheit, und das Aida-Vorspiel läßt kalt, obwohl Antonio Guarnieri mit dem 100 Musiker starken Scala-Orchester aufgeboten wird (4—9094). Edles dagegen sind die zwei Sätze aus *Händels Kammersonate*, für die sich Alice Ehlers (Cembalo) und Rud. Hindemith (Viola da Gamba) mit schönem Gefühl für Stil und Gehalt einsetzen (4—3761).

*Parlophon*

In zwei Arien aus Délibes' Lakmé läßt Gitta Alpar die Raketen ihrer Kehlfertigkeit steigen; begleitet von Weißmann wirken diese Szenen, weil die Musik unverbraucht ist, heute noch lebensvoll (P 9553). Mit dem »Tanz der Wellen« von Catalani tritt die Berliner Staatskapelle unter dem gleichen Dirigenten in Wettbewerb mit jenen Orchestern, deren Programme auf Geschmäcklerisches verzichten (P 9554). Emanuel List hätte seinen schönen Baß edlerer Literatur widmen dürfen, als den beiden seichten Stücken auf B 12391.

*Odeon*

Wenn *Richard Tauber* weiterhin wenig besagende Kompositionen bevorzugt, wie diesmal zwei Lieder von Carl Beines, wird er nicht den Eindruck hinterlassen, den jüngst sein Vortrag von Gesängen Schumanns und Kauns auszeichnete (O 4981). In großer Form *Lotte Lehmann* mit der Wiedergabe des Sieglinde-Parts aus dem Lenzlied der Walküre und Isoldes Verklärung (O 8745). *Huberman* packt aufs neue mit einer spanischen Romanze und einer polnischen Mazurka — Virtuosenherrlichkeit und musikalisches Menschentum in einer Musterehe (O 8744). — Hörte man jüngst die Hebriden-Ouvertüre vom jetzigen Mannheimer Dirigenten Rosenstock, so ladet a tempo der einstige Führer des Mannheimer Orchesters *Bodansky* zum Genuß des gleichen Werkes. Eine ehrenwerte Leistung, an der die Berliner Staatskapelle wesentlich beteiligt ist (O 6723). Das »Große Sinfonie-Orchester« in Paris unter Führung von Defosse legt den Tannhäusermarsch auf; dem Kulturgipfel steht diese Körperschaft fern. *Felix Roeper*

# * ECHO DER ZEITSCHRIFTEN *

## HEINRICH SCHÜTZ

... Was wir brauchen und was zweifellos geleistet werden kann, ist eine Geschichte des deutschen Volkes im Zeitalter des dreißigjährigen Krieges, gesehen von seinem genialsten Musiker aus. Das ist keine musikhistorische Liebhaberei, sondern eine organische Wesenserfüllung des Barock, dessen innerstes Wesen von sehr musikhafter Art gewesen ist. Man muß überzeugend zur Darstellung bringen, daß all das warme, fromme Weben und Schweben, das halbdunkle Grauen und Brauen jener Welt von Jacob Böhme, Gryphius, Grimmelshausen, Moscherosch, Angelus Silesius, Spee, Flemmig, Paul Gerhardt, dort fast überall noch befangen und gehemmt durch eine vielfach ungefüge, mühselige, verkrampfte Dichtersprache, gerade in der Musik von Heinrich Schütz und fast nur in ihr, sich herrlich glühend und sieghaft leuchtend entbunden und entladen hat. Solch eine Musikgeschichte des deutschen Menschen im 17. Jahrhundert wäre obendrein kein bloß gelehrt-historisches Gemächt für einen engen Kreis der Kenner und Liebhaber, sondern hätte einen allgemeingültigen und gesamtverbindlichen Sinn gerade für die heutige deutsche Welt:

Wie wir hat Schütz eine fröhliche, leichtherzige, expansive Vorkriegszeit erlebt, wie über uns brachen über ihn Krieg und Inflation und Verarmungsjahre hinein, aber dann — und nun wird aus der bloßen Parallele Mahnung und Vorbild: dann wurde er kraft der Gewalt des Geistes und einer wunderbar von innen herausstrahlenden Energie Herr über tausend Mängel und Widerstände der materiellen Welt. In der Jugend ein weitausgreifender Eroberer von künstlerischem Neuland, wird er im Alter ein machtvoller Bewahrer und Versammler, ein warnender Hort handwerklicher innerdeutscher Gediegenheit — und dabei doch nie ein Reaktionär und Philister. Sondern er bleibt — auch in ruhigerem Schreiten — ein Bannerträger der höchsten Werte, weitergetrieben von genialem Feuer ...

*Aus Hans Joachim Moser: »Stand und Aufgaben der Schütz-Forschung« in »Musik und Kirche« III/1.*

## MOZARTS IDOMENEO

*in Strauß-Wallersteins Bearbeitung*

Bereits seit langem bestand der Plan, den »Idomeneo« wieder in den Opernhäusern aufzuführen. Beim Studium des Werkes stellte sich heraus, daß es in seiner überlieferten Form auf der heutigen Bühne kaum gespielt werden kann. Direktor Krauß von der Wiener Staatsoper hatte nun den glücklichen und befruchtenden Einfall, die notwendige musikalische Neubearbeitung dieses frühen Mozarts Richard Strauß zu übergeben, während ich die textliche und dramaturgische Umgestaltung vornehmen sollte. Ursprünglich hatte ich gedacht, daß eine Revision des Textes mit einer entsprechenden Kürzung der viel zu langen Rezitative genügen würde. Später jedoch zeigte sich, daß damit dem Werke gar nicht gedient gewesen wäre, und so habe ich mich denn zu einer grundlegenden Änderung entschlossen. Ich habe den Text völlig neugestaltet in engster Anlehnung an das Musikalische und auch die Charaktere der einzelnen Figuren dem Charakter der Mozartschen Musik nachzubilden versucht. Man kann vielleicht sagen, daß Mozarts Sturm- und Drangperiode in der Musik dieser Oper deutlich zu spüren ist. In der Handlung steht die etwas typisch ausgefallene Figur der eifersüchtigen Elektra der echt weiblichen Ilia gegenüber, die eigentlich eine nahe Verwandte der späteren Pamina ist. Der Name »*Elektra*« ist für uns durch Hofmannsthal-Strauß zu einem Begriff geworden, der sich mit Mozarts Elektra kaum in Deckung bringen läßt. Darum habe ich es gewagt, den Namen Elektra durch den Namen Ismene zu ersetzen. Ismene ist nicht mehr die eifersüchtige Rivalin Ilias, ihre Leidenschaft erhält eine nationale Färbung. Sie ist eine Priesterin, die wohl aus unerwiderter Liebe den Schleier genommen hat, sich jedoch als Griechin gegen die Trojanerin Ilia stellt. Psychologisch gedeutet handelt es sich um eine Umsetzung ihrer Liebe in religiöse und nationale Gefühle, wodurch die leidenschaftliche Spannung und Größe der Musik auch in den Worten ein überpersönliches Äquivalent findet.

Abgesehen von diesen Änderungen, die einen durchaus neuen dramaturgischen Aufbau der Oper verlangten, hielt ich es für notwendig, Strauß zu bitten, ein neues Schlußensemble zu komponieren, das nun nach dem Spruch des deux ex machina an Stelle eines überlangen Rezitativs und einer Arie des Idomeneo steht. Außerdem hat Strauß für die Pause zwischen dem zweiten und dritten Bild eine Zwischenaktsmusik komponiert, die die Wirkung des aus den Fluten aufsteigenden Seeungeheuers musikalisch schildert. Alle von mir verfaßten Rezitative wurden von Strauß mit Benützung Mozartscher Motive neu und im Stil des Meisters vertont.

*Aus einem Interview mit Lothar Wallerstein, dem Text-Erneuerer des »Idomeneo«, mitgeteilt in der »B. Z. am Mittag« vom 10. I. 1931 von M. M. Dubrovic.*

## BEETHOVENS GESAMMELTE WERKE

*Des Meisters Plan und Haslingers Ausgabe.*

Zu den Rätseln der Beethoven-Biographie gehört der Versuch einer Gesamtausgabe, die der Meister selbst geplant hat und die Tobias Haslinger nach dessen Tod unternahm. Daß diese gesammelten Werke — in der Art der unvollständigen »Oeuvres« von Seb. Bach bei Hoffmeister (später Peters), von Mozart, Haydn und kleineren Komponisten bei Breitkopf, oder von Kalkbrenner bei Probst, von Hummel, Moscheles, Mayseder, Pixis bei Maurice Schlesinger — wirklich erschienen sind, wenn auch nicht im ganzen Umfang der Anlage, ist merwürdigerweise bisher unbekannt geblieben. Während Thayers *Biographie* auch in der Bearbeitung Riemanns, Nottebohms *Thematisches Verzeichnis* und Frimmels *Handbuch* nur die schriftliche Sammlung Haslingers erwähnen, hat *Max Unger* schon dreimal die Frage nach dieser Gesamtausgabe aufgeworfen: 1913 in der »Neuen Zeitschrift für Musik« (80. Jahrgang, Nr. 30/31), 1920 im 1. Heft der »Veröffentlichungen des Beethovenhauses in Bonn« und 1921 in der Schrift über Beethoven und seine Verleger Steiner, Haslinger, Schlesinger (S. 10 ff.). Aber Unger kannte nur die ersten zwei Hefte der Haslingerschen Stichsammlung, und es sind beinahe 75 erschienen! Auch Alfred Orel, der neulich in der Koczirz-Festschrift (Wien 1930, S. 29 ff.) einen Brief Haslingers an Peters über die Gesamtausgabe veröffentlicht hat, meinte noch, daß sie »bald nach ihrem Beginn wieder stecken geblieben« sei. In der Bibliothek Anthony van *Hoboken*-Wien wurden diese Hefte nun seit mehreren Jahren gesammelt. Erst in jüngster Zeit aber ergab sich dabei die Möglichkeit, eine Übersicht des Gesamtplans zu gewinnen und die wenigen Lücken dort festzustellen . . .

*Einleitung einer umfangreichen und gelehrten Studie von Otto Erich Deutsch in der Zeitschrift für Musikwissenschaft, XIII/2.*

## BEETHOVENS TANZKOMPOSITIONEN

So merkwürdig es ist: Bis heute existiert weder eine Gesamtausgabe von Beethovens Tänzen, noch ist ein vollständiges Verzeichnis vorhanden. Und doch befinden sich gerade unter diesen Erzeugnissen der Beethovenschen Muse einige ausgezeichnet schöne und wertvolle Sammlungen, man denke nur an die 11 »Mödlinger«-Tänze vom Jahre 1819, deren Wiederauffindung wir Hugo Riemann verdanken.

Beethoven ist als Komponist von Tänzen erstmals mit seinen 1795 für die Bälle der Gesellschaft der bildenden Künste geschriebenen 12 deutschen Tänzen und 12 Menuetten für Orchester an die Öffentlichkeit getreten. Der im gleichen Jahre bei Artaria erschienene Klavierauszug beider Sammlungen ist laut der Anzeige von Beethoven selber verfaßt, hat aber keine Aufnahme in die kritische Gesamtausgabe gefunden. Die Partituren erschienen in der Gesamtausgabe als Serie 2 Nr. 16, 17. Näheres über Form und Instrumentierung dieser frischen, unbeschwerten Werke mitzuteilen, hieße nur Bekanntes wiederholen. Beide Zyklen gewannen sich die Sympathien der Wiener in solchem Maße, daß sie im folgenden Winter bei demselben Anlaß wiederholt wurden, eine Ehre, die bisher keinem seiner Vorgänger zuteil wurde, nicht einmal Joseph Haydn!

Ohne Zweifel waren diese Erfolge mitbestimmend für die Komposition weiterer derartiger Sammlungen, deren Schicksal sich aber leider zum Teil ziemlich beklagenswert gestaltete. Von 12 deutschen Tänzen, die um 1796/97 aufgeführt wurden, hat sich die Partitur nicht wieder auffinden lassen ... Daß Beethoven mitten während der Arbeit an der »Missa Solemnis« noch einmal auf die Tanzkomposition zurückgreift, hat etwas unendlich Rührendes. Es ist, als ob der alte taube Meister, der dem Diesseits bereits halb entrückt ist, mit mildem, gütigem Lächeln noch einmal seiner Jugendzeit gedenkt. Wie ein leiser verklärender Glanz liegt es über diesen einfachen schlichten Tanzweisen ...

*Aus dem Aufsatz unter gleichem Titel von Willy Heß in der Schweizerischen Musikzeitung 1930, Heft 24.*

## CHOPINS KRANKHEIT UND SEIN SCHAFFEN

Es kann kein Zweifel darüber bestehen, daß die Krankheit, ganz gleich, ob es sich um psychische oder physische handelt, oft seelische Regungen im schaffenden Künstler auslöst, die ihm ohne sie vielleicht gänzlich fremd blieben und die schließlich zu mächtigen Faktoren in seiner schöpferischen Betätigung werden. Auch in *Friedrich Chopin* haben wir ein Beispiel eines Menschen, dessen Wesen durch einen von frühauf schwächlichen Körper stark beeinflußt wurde. Daß er in seiner Charakterentwicklung nie zu voller Reife kam, stets entschlußunfähig, von Zufällen bestimmt wurde, ein Spielball entgegengesetztester Stimmungen, Neigungen und Umstände blieb, wird in hohem Maße darauf zurückzuführen sein.

Selten werden wir wieder einem Künstler begegnen, in dem die Gegensätze so hart aufeinanderstoßen: ein glühender polnischer Patriot, verläßt er 20jährig seine Heimat, und, obwohl von ewiger Sehnsucht nach ihr verzehrt, sieht er sie nie wieder; einer der tiefsten und echtesten Künstler aller Zeiten, ist er als Mensch fast kindisch eitel und äußerlich; in seinen Werken ein ganz Abseitiger, oft von einer erschütternden Tragik, Glut und Leidenschaft des Empfindens, ist ihm das Parfüm des Pariser Salons, der tändelnd oberflächliche Verkehr mit seinen schönen Frauen Lebensnotwendigkeit; ein abgesagter Feind alles Männischen im Weibe, wird er der Freund George Sands, der männischsten aller Frauen, und bleibt zehn Jahre lang in ihren Banden ... Hätte man Chopin in ein Sanatorium gebracht, er wäre vielleicht gesund geworden, aber er hätte sein Herrlichstes nicht geschaffen. Sein Herrlichstes aber sind seine vielen kleinen Werke, die aus Schmerz, Sehnsucht und Trauer geboren sind und ihren Urgrund in seinen körperlichen und seelischen Leiden hatten. Andere haben Größeres als er in den großen Formen geschaffen, in den kleinen steht er unerreicht da.

*Aus Gustav Ernests Aufsatz: »Genie und Krankheit Chopins« in der »Medizinischen Welt«, mitgeteilt nach den Düsseldorfer Nachrichten vom 31. V. 30.*

## HANS VON BÜLOW

*wie ihn der junge Busoni 1884 in Wien sah*

Hans von Bülow ist ein kleiner, hagerer Mann, ganz Nerven, ganz Rhythmus, ganz Musik; sein Gesicht ist alles andere als genial, aber die lebendigen, scharfen und intelligenten Augen scheinen divinatorisch, und ihr Blick hat einen durchdringenden Ausdruck.

Seine Art, sich dem Publikum zu zeigen, hat etwas Herausforderndes; es ist, als wolle er

allen sagen: »Ihr habt es mit mir zu tun.« Beim Spielen und Dirigieren beobachtet er häufig die Anwesenden durch sein Augenglas, und häufige Zeichen mit dem Kopf, ein Lächeln des Wohlgefallens, gewisse Blicke voller Anerkennung für sich selbst, geben dem Publikum die Stellen deutlich zu erkennen, die besonders bewundert werden müssen.

Bülow, der außer seinem Ruf als bedeutender Musiker auch den eines geistvollen, bissigen und oft beleidigenden Redners genießt, wollte Wien nicht verlassen, ohne eine Probe dieser seiner kostbaren Talente zu geben und damit ein *Pendant* zu der berühmten Geschichte des »Zirkus Hülsen« in Berlin zu bieten.

Hier das Faktum: nach Bülows erstem Konzert gab das »*Fremdenblatt*« seiner Mißbilligung über die Ausführung der Beethovenschen Kompositionen in vielleicht etwas zu offenen und wenig gemäßigten Worten Ausdruck, die meiner Ansicht nach übrigens völlig ungerechtfertigt waren. Bülow, der zuerst so tat, als wüßte er nichts von der Kritik, schrieb sie sich hinter die Ohren. Er ließ das zweite Konzert ruhig vorbeigehen und kündigte für das dritte eine Wiederholung der Egmont-Ouvertüre an, als letzte Nummer des Programms. Nachdem das vorletzte Stück vorüber war, sieht man Bülow mit dem »*Fremdenblatt*« in der Hand vor das Publikum treten, den Hörern Schweigen gebieten, den Kopf sehr ausdrucksvoll schütteln und sich endlich einer Dame nähern, die er um das Programm bittet. »Meine Herren« — beginnt er — »als Fremder muß ich wohl den liebenswürdigen Empfang des Wiener Publikums erwidern und das »*Fremdenblatt*« lesen; als ich dieser Schuldigkeit nachkam, habe ich entdeckt, daß das Beethoven-Gewissen des Musikkritikers an dieser Zeitung sich vor kurzem durch meine Auffassung der Egmont-Ouvertüre beunruhigt fühlte. Ich will daher lieber die Aufführung dieses Werkes, das schon angezeigt worden ist, unterlassen und statt dessen die »Akademische Festouvertüre« von Brahms zu Gehör bringen.«

Kaum hatte sich das Publikum von seiner Verblüffung erholt, als ein großer Tumult im Saale entstand und alles zu schreien anfing: »Egmont, wir wollen Egmont!« Die wenigen, die es mit Brahms hielten, wurden bald geschlagen, und Bülow mußte nachgeben. Er konnte sich jedoch nicht enthalten, ärgerlich zu erwidern: »Meine Herren, im Jahre 1810 würden Sie ebenso eigensinnig eine Ouvertüre von Weigl verlangt haben.«

*Aus »Hans v. Bülow und seine Wiener Konzerte im Dezember 1884« von Ferruccio Busoni; übersetzt und herausgegeben von Friedrich Schnapp in der Zeitschrift für Musik, Dez. 1930.*

## PUCCINI

*oder Die Mißverständlichkeit des Erfolges*

... Wer seine irrigen Vorstellungen von Puccini als einem verwöhnten, auf Luxus erpichten Weltmann korrigieren will, mag sich in einer der Monographien eines Richtigeren belehren lassen. Wenn ein Künstler so klein ist, daß sein Leben aufschlußreicher wird als seine Werke, lohnt es kaum, von ihm zu reden. Aber es lohnt, über Puccinis schöpferische Methode zwei Worte zu verlieren.

Auch Puccini begann sinfonisch. Das versteht sich fast von selbst: wie's Brauch der Schul'. Man geht nicht aufs Konservatorium und schreibt gleich Opern. Man schreibt Kammermusik, Lieder. Puccini versuchte es auch mit einem »Capriccio sinfonico«; es blieb neben dem Streichquartett »Crisantemi« das einzige reine Instrumentalstück, das allenfalls gelegentlich erwähnt wird. Die leidenschaftliche Neigung zur Oper durchbricht bald genug die Studien einer akademisch-formalen Komposition. Der junge Giacomo sitzt zu Mailand auf der Galerie der Scala, hört dort Opern in Hülle und Fülle, auch deutsche; schlechte und gute (unter den guten den damals gerade neu bearbeiteten »Boccanegra«). Er fühlt, daß seine eigene Musik, wenn überhaupt, nur vor der Bühnenrampe erscheinen wird. Er hat ja auch schon eine Partitur im Schreibtisch liegen, die Oper »Die Willis«. Geschrieben für einen Wettbewerb, von den Preisrichtern abgelehnt, läßt er sie jetzt, 1884, auf eigene Faust aufführen. Das Wagnis gelingt, der Beifall ist stark und hat zudem das Resultat, daß der Verleger Ricordi sich für den Autor interessiert, die »Willis« in seine Edition übernimmt und Puccini gleich den Auftrag auf eine zweite Oper erteilt. Diese heißt »Edgar«. Die beiden Jugendwerke sind Dichtungen Fontanas, primitiv im Dramaturgischen, noch wenig persönlich in der Musik, heute völlig und mit Grund verschollen. Aber sie haben den Namen Puccini in die Debatte geworfen. Und, wichtiger noch: sie haben die Beziehungen zwischen dem Komponisten und seinem Verleger geknüpft; Beziehungen, die auf beiden Seiten niemand zu bedauern hatte. Für die

Casa Ricordi dürfte es auf die Dauer ein Millionengeschäft geworden sein. Puccini aber fand nicht nur den vortrefflich funktionierenden Apparat eines geschäftskundigen Verlages, er fand in Giulio Ricordi einen Freund, der Sachkenntnis und Bildung mit einem gesunden Sinn fürs Reale vereinte. Dieser Giulio Ricordi wurde ein Mitarbeiter an fast allen Opern Puccinis. Er kritisiert, er lobt, er verlangt Änderungen, er schlichtet den ewigen Zank mit den Textdichtern; er ist das regulative Gewissen Puccinis, der ermunternde Geist, wenn der Meister verzagt. Und er verzagt nicht selten ...

*Aus Hanns Gutmans Aufsatz unter gleichem Titel im »Scheinwerfer«, Essen, Nov. 1930.*

## VITEZSLAV NOVAK

Drei Varianten der Musikalität der tschechischen Volksseele — individuell mit dem Impuls des Zeitgeistes der europäischen Musik verbunden — leben in Nováks Eigenbewußtsein. Das Volkhafte in verschiedenen Varianten des rhythmisch-dynamisch-melodischen Ausdrucks liegt in Nováks Musik nicht in der Nachahmung der Details der Volksmusik, sondern darin, daß Novák durch umfangreiche Studien dieser Musik sich als Synthese ein rhythmisches und melodisches System bewußt gemacht hatte, welches der Volksmusik zugrundeliegt und auf solcher objektiven Basis als schöpferische Individualität nach eigener Art die Volkskunst fortsetzen konnte ...

Im Vergleich mit dem Straußschen Klangstil findet man in den meisten Musikwerken von Novák nirgends eine deutliche Gegenüberstellung tonaler Partien traditioneller Art und moderner Klanggestaltung (vgl. z. B. »Tod und Verklärung«, »Salome«, »Elektra«). Nováks Klang kann man als einheitliche durchkomponierte Siebentönemusik auf der Basis der modulierenden Kirchentonleitern bezeichnen.

Was die Formgestaltung betrifft, kann durch vergleichende Analytik festgestellt werden, *daß die Kunstwerke Nováks von den klassischen Formtypen weitaus unabhängiger sind, als z. B. diejenigen von Mahler und Strauß.* Nováks freie persönliche Formkraft kann man am stärksten am II. Streichquartett op. 35, am Klaviertrio op. 27, im »Pan« und an den Kantaten »Der Sturm«, »Die Totenbraut« erleben. Es sind Meisterwerke eigenartiger und vollendeter musikalischer Architektur ...

*Aus »Novák« von Alois Hába im »Auftakt« X/II.*

## OTHMAR SCHOECK

Schoecks Kunst hat einen ganz einfachen, naturhaften Ursprung. Er ist Sänger am Klavier. Im Vordergrund steht die Gestaltung der Singstimme, in gewisser Hinsicht ist darum seine Musik einstimmig. Dann aber ist diese einstimmige Linie akkordisch bezogen, der Sänger greift auf dem Klavier Akkorde dazu. Das tun auch manche begabte Dilettanten, und schon manch schönes Volkslied ist auf diese Weise entstanden. Aber Schoeck klittert die Akkorde nicht einfach aneinander. Er ist Zeichner, Künstler, geschärfter Intellekt. Beim Notieren der Akkorde verwendet er schon gleich eine sorgfältig geprüfte, akkordisch bezogene Polyphonie. Zur äußeren Dynamik, zu Tonfall, Rhythmus gesellt sich auch eine innere, und es entsteht die Einheit von Melodie und Tonsatz, die erst den Künstler ausmacht. Mit andern Worten: ein Stil, den Schoeck durchaus aus sich selbst bezieht.

Natürlich kennt er zunächst die Musik seiner Umwelt, die Lieder der Heimat, den schweizerischen Chorgesang. Dann auch die Musik der Zeit. Er muß zu ähnlichen Ergebnissen kommen wie ähnliche Naturen in seiner Lage, sagen wir Schumann, Wolf, Reger. Schließlich lernt er auch alle Meister kennen und lieben, voran Mozart, Schubert und Bach. Er hat ein genaues Gefühl für das Wesentliche der Meister, aber auch für das Wesentliche bei sich selbst. Darum entwickelt sich sein Stil auch sehr stetig, komplex, in gerader Linie, und es möge andernorts untersucht werden, welche Einflüsse die förderndsten und bestimmendsten waren. Wagner, Beethoven bringt er gern mit Napoleon und Michelangelo in Parallele und spricht von Tyrannen, Despoten, Ausnützern und Zerstörern der Kunst zu Ich-Zwecken, und was man so alles sagt ...

In seiner Grundhaltung ist Schoeck ein Kind der aristokratisch-bürgerlichen Zeit des neunzehnten Jahrhunderts, der Zeit, in der ein Eichendorff seinen »Taugenichts« schrieb, Mörike seinen »Maler Nolten«. In dieser Zeit lebt der Künstler als Außenseiter, als Träumer, ja als Verächter, und doch kann er nur durch und für diese Gesellschaft leben. Schoeck ist also konservativ; aber weder akademisch, noch reaktionär. Der neuen Zeit steht er zwar kritisch, aber doch mit wachem Auge gegenüber.

*Aus »Schoecks Opern« von K. H. David in der Schweizerischen Musikzeitung 1931, Heft 2.*

## NEUE OPERN

*Manfred Gurlitts* neue Oper heißt »Nana«; der Stoff lehnt sich an Zolas Roman an. Das Textbuch schrieb Max Brod.

*Wilhelm Kienzl* hat eine *neue Oper* vollendet, deren Titel noch nicht feststeht. Sie wird in der Wiener Staatsoper zur Uraufführung gelangen.

*Mark Lothar* hat eine neue dreiaktige Oper »*Münchhausen*« nach einem Buch von *Wilhelm Freichlinger* geschrieben.

*Pick-Mangiagallis* komische Oper »Küsse und Keile« erlebte bei der deutschen Uraufführung am Stadttheater in Hamburg einen großen Erfolg.

*Georg Vollerthun* hat eine heitere Oper »*Der Freikorporal*« beendet (Text von Rudolf Lothar), die von der städtischen Oper in Hannover zur Uraufführung erworben worden ist.

## OPERNSPIELPLAN

BAYREUTH: Frau *Winifred Wagner* hat als Nachfolger Siegfried Wagners zur künstlerischen Leitung der Festspiele *Heinz Tietjen* und zur musikalischen *Wilhelm Furtwängler* berufen. Der preußische Kultusminister hat Tietjen seine Ermächtigung zur Annahme erteilt, ebenso hat Furtwängler seine Zusage gegeben. Diese Neuordnung wird erst 1933 in Kraft treten, da nach dem Willen Siegfried Wagners die diesjährigen Festspiele in unveränderter Form stattfinden. Wilhelm Furtwängler hat sich aber bereit erklärt, schon in diesem Jahre die Leitung von »Tristan und Isolde« zu übernehmen. — An Stelle von *Karl Muck*, der aus Gesundheitsrücksichten seine Bayreuther Tätigkeit aufgeben muß, wird *Arturo Toscanini* neben dem »Tannhäuser« auch den »Parsifal« dirigieren. Musikalischer Leiter des »Ring« bleibt *Karl Elmendorff*.

BERLIN: Wilhelm Furtwängler wird in der Städtischen Oper demnächst wieder eine Reihe von Vorstellungen dirigieren.

BUENOS AIRES: *Max Hofmüller*, der Intendant der Kölner Oper, wird in diesem Sommer das Colon-Theater in Buenos-Aires leiten, und zwar deutsche, französische und italienische Opern.

DRESDEN: Zum Abschluß der Spielzeit 1930/31 beabsichtigt die Staatsoper, einen *Mozart-*, einen *Wagner-* und einen *Strauß-Zyklus* zu veranstalten und in einer Auswahl der Hauptwerke des ständigen Spielplans einen Überblick über die Arbeit der Staatsoper in den letzten Jahren zu bieten. Für den Rest der Spielzeit ist noch eine Reihe von Neuinszenierungen und Neueinstudierungen vorgesehen. Nach »Hoffmanns Erzählungen« ist die Neueinstudierung des »Palestrina« zu erwarten. Mozarts »Figaro«, Verdis »Otello« und Strauß' »Ariadne« werden ebenfalls in neuer Einstudierung wieder in den Spielplan aufgenommen. In den Monaten April und Juni werden zyklische Aufführungen des »Ring des Nibelungen« stattfinden, und zu Ostern sind vier Aufführungen des »Parsifal« vorgesehen.



FRANKFURT a. M.: Zur Aufführung gelangen demnächst *Bergs* »*Wozzeck*« und *de Fallas* »*El amor brujo*« (Liebeszauber).

HAAG: Die Intendanz Meihuizen veranstaltet eine Festaufführung von »*Salome*«, bei der Erik Wirl den Herodes, Frau Schulz-Dornburg die Herodias, Jean Stern den Jochanaan, Hildegarde Ranczak die Salome singt. *Knappertsbusch* dirigiert.

PARIS: *Laurits Melchior* und *Lotte Lehmann* werden im Frühjahr unter *Furtwängler* in der Oper gastieren.

PHILADELPHIA: *Alban Bergs* »*Wozzeck*« gelangt am 19. März in der Großen Oper zur amerikanischen Erstaufführung. Anschließend finden Gastspiele mit dieser Aufführung in New York statt.

PRAG: Am Deutschen Theater wird demnächst *Mark Lothars* »*Lord Spleen*« in Szene gehen.

PRESZBURG: Die in diesem Jahr stattfindenden Festspielwochen, die mit einer *Mozart-Feier* durch ein Gastspiel der *Wiener Staatsoper* eingeleitet werden, sollen künftig zu einer ständigen Einrichtung gemacht werden. Während der diesjährigen Festspielwochen soll ein Gastspiel der Berliner Staatsoper und einer italienischen Stagione stattfinden.

ROTTERDAM: Das Aachener Stadttheater gab ein sehr erfolgreiches Gastspiel mit der Aufführung von Bergs »*Wozzeck*«.

SALZBURG: *Die Festspiele 1931* finden in der Zeit vom 25. Juli bis 30. August statt. Bemerkenswert ist die erstmalige Mitwirkung

der *Mailänder Scala*, die »Barbiere«, »Matrimonio segreto« und »Don Pasquale« unter Toscaninis Leitung aufführen wird. Die Wiener Staatsoper bringt »Fidelio« und »Rosenkavalier«. Die Wiener Philharmoniker werden unter Bruno Walter und Clemens Kraus spielen.

TOKIO: Eine *japanische Operngesellschaft* machte den Versuch, *Puccinis »Madame Butterfly«* in japanischem Stil zur Aufführung zu bringen. Die Ausländer-Rollen wurden zwecks schärferer Kontrastwirkung von deutschen und englischen Künstlern gesungen. Die japanische Presse verhielt sich überwiegend ablehnend. Bezeichnenderweise weniger gegen das Libretto als gegen die Musik, die als »aufdringlich« und »überlaut« bezeichnet wurde, und gegen die sich die dünnen japanischen Singstimmen nicht durchsetzen konnten.

WARSCHAU: *Richard Straußens »Salome«* errang in polnischer Sprache einen starken Erfolg.

*

Die Studiobühne des Instituts für Theaterwissenschaft, Köln, die mit der deutschen Uraufführung der *Original Bettler-Oper* (Beggars Opera von 1728) einen außergewöhnlichen Erfolg hatte, ist zu Gastspielen in Aachen, Hamborn, Düsseldorf und Bonn eingeladen worden. Die Leitung der Aufführung liegt wieder in Händen von Heinz Prodöhl (Regie) und Kurt Heifer (Musik).

Der städtische Etat für das *Warschauer* Theater weist nur Mittel für die Oper für weitere fünf Monate, bis zum September 1931, auf. Die weiteren Zuschüsse sind bereits gestrichen, da der Magistrat die *Oper* zu diesem Zeitpunkt *auflösen* will.

*

In unserem Januar-Heft hat eine von Freiburg i. B. aus durch die Presse gegangene Notiz über eine in Donaueschingen neu »aufgefundene Oper« *Konradin Kreutzers* Aufnahme gefunden, die nachstehender Richtigstellung, die wir Herrn R. V. Knab verdanken, bedarf. Das in Donaueschingen neben einer großen Anzahl kaum gekannter Werke K. Kreutzers aufbewahrte Singspiel *»Die Alpenhütte«* war der Musikgeschichte bekannt und nie als verschollen angesehen worden. Es kam am 1. März 1815 unter des Komponisten Leitung in Stuttgart zur Uraufführung. Das Singspiel, eine Art Ausläufer der um 1800 beliebten »Rettungsopern«, zeigt Kreutzer als liebenswürdigen Lyriker und Mozartverehrer, gibt im Instrumentalen gelegentlich Beispiele hübscher Charakterisierungskunst und läßt in Arien, Duetten und Ensemblesätzen (außer der Ouvertüre 11 Nummern) den Stimmungsgehalt des vorausgegangenen Dialogs in herkömmlicher Weise ausschwingen, versagt aber im Dramatischen durchaus. Das melodiöse Stück verschwand im Lauf der zwanziger Jahre wieder von der Bühne, hauptsächlich wegen seines allzu rührselig empfundenen Textes, der ihm bei der Münchner Erstaufführung (1820) sogar einen regelrechten Durchfall bereitete.

## NEUE WERKE FÜR KONZERTSAAL UND RUNDFUNK

In einem Konzert des Pfalzorchesters erlebte ein neuer Chor von *Carl Bartosch* seine Uraufführung. *»Glockennacht am Rhein«*, Opus 42, ist für Männerchor mit großem Orchester, Orgel und Glocke geschrieben.

Durch den Deutschlandsender Königswusterhausen wurden Lieder mit Streichquartettbegleitung von *Eduard Bornschein* uraufgeführt. Ausführende waren Käthe Wegner-Peiser und das Bruinier-Quartett.

*Joseph Haas* ist mit der Komposition eines *Volksoratoriums* beschäftigt, in dessen Mittelpunkt die *heilige Elisabeth* steht.

*Karl Hasses »Musik für Streichtrio«* op. 46 (12 Stücke) kam am 1. Februar durch den Süddeutschen Rundfunk zur Uraufführung.

Des nordschleswigschen Komponisten *Alfred Huth* jüngstes Werk, seine 2. Sinfonie in c-moll, op. 26, gelangte kürzlich durch das Flensburger Städtische Orchester zur Uraufführung. Diese Veranstaltung wurde gleichzeitig durch Rundfunk auf den Sendebezirk der Norag übertragen.

*»Der Tod und die Schnitterin«* von *Bernhard Lobertz* wurde unter Leitung von *Heinrich Laber* in Gera jüngst uraufgeführt.

Im Bernburger Konzertverein gelangte durch das Leipziger Gewandhausquartett ein Streichquartett d-moll op. 32 des Bernburger Musikdirektors *Hermann Marx* zur Uraufführung.

*Ferdinand Pfohl* hat sein Werk *»Twardowsky«* für Männerchor, Mezzosopransolo und Orchester, op. 10, in einer neuen, leicht überarbeiteten Ausgabe, die eine wesentliche Steigerung der künstlerischen Wirkung bedeutet, erscheinen lassen.

Anläßlich der Eröffnung des Deutschen Groß-

senders Stuttgart-Mühlacker fand vor kurzem die Uraufführung der Serenade für Flöte, Violine und Viola (Flötentrio) Opus 23 von *Franz Philipp* statt.

Das Jazz-Oratorium »*H. M. S. Royal Oak*« von *Erwin Schulhoff* (nach Worten Otto Rombachs) wurde vom Frankfurter Sender für die Uraufführung erworben. Das Werk behandelt in dramatischer Form die Revolte britischer Matrosen gegen ein Jazz-Verbot.

*Igor Strawinskij* arbeitet an seinem ersten *Violinkonzert*, das in diesem Herbst in Berlin herauskommen soll. Strawinskij wird die Uraufführung, die im Rahmen eines öffentlichen Konzerts der Funkstunde erfolgen soll, selbst dirigieren.

*Ernst Toch* hat soeben eine »*Kleine Theater-Suite*« für Orchester vollendet.

## KONZERTE

AMSTERDAM: Das *Mozart-Fest*, von der Konzert-Gebouw-Vereinigung und der Wagner-Vereinigung gemeinsam veranstaltet, wurde mit einem unter Leitung von *Bruno Walter* stehenden Philharmonischen Konzert eingeleitet.

AUGSBURG: Otto Miehlers Marienlieder-Zyklus fand erneut im Tonkünstler-Verein durch Martha Nauen und den Komponisten wärmste Aufnahme.

BERLIN: Der *Philharmonische Chor* wird unter Leitung *Otto Klemperers* im nächsten Winter die »Matthäus-Passion«, den Traditionen des Chores entsprechend, in ungekürzter Fassung zur Aufführung bringen.

BREMEN: Wie nunmehr feststeht, wird das *Deutsche Tonkünstlerfest* vom 10. bis 16. Mai stattfinden. Bremen war zuletzt im Jahre 1900 Tagungsort des Tonkünstlerfestes.

BREMEN: *Alexander Jemnitz* erntete bei einem Konzert, dessen Programm seine Werke allein bestritten, nämlich: eine Sonate für Cello und Klavier, seine Trioserenade op. 24, verschiedene Lieder und eine Sonate für Flöte und Klavier, außerordentlichen Beifall. Eine Elitetruppe setzte sich für diese Kompositionen ein.

GÖRLITZ: Das *21. Schlesische Musikfest* wird auch in diesem Jahr stattfinden, und zwar in den Tagen vom 19. bis 24. Mai. Festdirigent wird wieder *Wilhelm Furtwängler* sein. Als Hauptchorwerk ist *Verdis Requiem* in Aussicht genommen.

GREIFSWALD: Die Veranstaltung »Kammer- und Kirchenmusik des 18. und 19. Jahrhunderts« brachte *neuentdeckte Ensemblewerke mit Harfe* aus dem 18. Jahrhundert ans Licht. Hans J. Zingel, der diese wertvollen Kompositionen u. a. von Händel und M. Molter aufgefunden hat, spielte selbst die Harfenpartie.

KOPENHAGEN: *Emmy Leisner* gab ein Konzert klassischer und neuerer deutscher Musik. Der dänische König verlieh der Künstlerin die Medaille Ingenio et Arti in Gold.

LANDAU: Das Gymnasium in Landau veranstaltete unter Leitung von Studienrat Karl Meister eine Schüler-Aufführung des ersten Teils von Händels »*Messias*«, die als *künstlerisch hochwertige Leistung* gelten durfte. Im letzten Jahr war eine auch in den Solopartien nur von Jugendlichen bestrittene erfolgreiche Aufführung der »*Schöpfung*« vorangegangen.

LEIPZIG: Der Mitteldeutsche Rundfunk hat jüngst die berühmte von Silbermann erbaute Orgel der Georgskirche zu *Rötha* erstmalig vorgeführt. Die Orgel, ein Werk aus den Jahren 1718/21, ist eine der besterhaltenen ihrer Zeit und ein lebendiger Zeuge der Bachwelt.

LÜBECK: Im Juli wird hier eine *Deutsch-Nordische Orgelwoche* stattfinden, an der die hervorragendsten Organisten Deutschlands und Skandinaviens teilnehmen werden. Zu dieser Veranstaltung sollen die großen aus dem 16. Jahrhundert stammenden Pfeifen der Orgel in der Marienkirche wieder an das Orgelwerk angeschlossen werden. Wenn es gelingt, diese Pfeifen, die seit vielen Jahrzehnten stumm sind, wieder zum Tönen zu bringen, wird Lübecks Marienkirche die einzige Orgel der Welt besitzen, in der so gewaltige Pfeifen aus dem 16. Jahrhundert noch klingen.

MADRID: *Hans Weisbach* hat in zwei Gastkonzerten einen großen Erfolg errungen. Er brachte Werke von Beethoven, Tschaikowskij, Wagner, Strauß, Strawinskij und zwei jungen spanischen Komponisten zu Gehör.

MÜLHEIM: *Fritz Heitmann* erntete außer in Essen auch in der hiesigen Stadthalle als Orgelkünstler durch den Vortrag von Werken Bachs und Regers starken Beifall.

ROM: *Fritz Busch* hat ein Konzert im Augusteo mit so außergewöhnlichem Erfolg dirigiert, daß er für mehrere Konzerte im nächsten Jahre verpflichtet wurde. Das Programm enthielt Werke von Weber, Lualdi, Kodaly, Reger und Brahms.

STOCKHOLM: *Hermann Suters Oratorium* »*Le Laudi*« wurde Anfang Dezember unter David Ahlens Leitung erstmals aufgeführt und erzielte großen Erfolg.

WÜRZBURG: Vom 20. bis 25. Juni findet in der Residenz unter der Gesamtleitung von *Hermann Zilcher* das *10. Mozartfest* statt.

*

Die »*Tanzsuite*« von *Clemens von Franckenstein* erlebte bisher Aufführungen in Baden-Baden, Hamburg, Köln, Leipzig, München (zweimal), Salzburg, Schwerin, Wien. Weitere Aufführungen stehen bevor u. a. in Göteborg und Chicago.

*Karl Hermann Pillneys* Bearbeitung der *Reger*schen »Bachvariationen«, Opus 81, für Klavier und Orchester kam bisher in folgenden Städten mit dem Bearbeiter als Solisten zur Aufführung: Köln (zweimal), Bottrop, Dessau, Dresden, Essen, Graz, Magdeburg, Meiningen, M.-Gladbach, Plauen, Trier, Weimar, Kiel und Wien.

*Ernest Schellings* »*Ein Siegesball*« (A Victory Ball) gehört zu den meistgespielten modernen sinfonischen Werken in Amerika; auch auf dem Kontinent ist es nicht unbekannt, wie Aufführungen in London, Glasgow, Gent, Lüttich, Paris beweisen. In Deutschland wurde es in letzter Zeit aufgeführt in Baden-Baden, Bonn, Köln (Rundfunk), Leipzig, München (Rundfunk), Wiesbaden.

Die *Kleine Sinfonie* op. 5 von *Hans Wedig* gelangt in den nächsten Wochen in Oldenburg, Wiesbaden und Freiburg, die *Orchestersuite* op. 3 in Osnabrück und Remscheid zur Aufführung.

## TAGESCHRONIK

*Neuentdeckte Kompositionen. Luigi Torri*, der Direktor der »Bibliotheca Nazionale« in Turin, der in seinen Entdeckungen schon öfter eine glückliche Hand gehabt hat, ist in einer ligurischen Kirche in der Nähe Turins auf einen kostbaren Fund gestoßen. Es handelt sich, wie der »Corriere della Sera« berichtet, um nicht weniger als *zweihundert Bände*, teils Drucke, teils Manuskripte, die ein Gönner Torris, Filippo Giordano, kaufte und dem Staat schenkte. Die Sammlung wurde in die »Bibliotheca Nazionale« aufgenommen und wird dort zur Zeit von Professor Alberto Gentili katalogisiert. Fünfzig Bände, also erst ein Viertel der Sammlung, konnten bisher identifiziert werden. Darunter befinden sich sieben Bände mit Kompositionen von *Vivaldi*, die in der Hauptsache unbekannte Instrumentalwerke enthalten. Diese Entdeckung erscheint besonders wichtig, da eine große Reihe von Vivaldis Instrumentalkonzerten von *Bach* kopiert und später von ihm bearbeitet wurden. Ein systematischer Vergleich zwischen den Vivaldischen und Bachschen Kompositionen müßte sehr aufschlußreich für die Stilgeschichte des Instrumentalkonzertes sein. Viele berühmte Namen sind vertreten. Darunter Galuppi, Traetta, Stradella. Ein »Drama sacro«, »Sant' Eustachio« von *Marazzoli* erwies sich als die Ergänzung zu einem Textbuch Rospigliosos, des späteren Papstes Clemens IX. Ferner kamen als bibliographische Kostbarkeiten *Erstausgaben* Haydnscher und Mozartscher Sonaten und eine Erstausgabe der »Iphigenie auf Tauris« von Gluck zum Vorschein.

*Entdeckung eines Musikstückes aus dem 17. Jahrhundert.* Der Bearbeiter der Eisenacher Musikgeschichte, Fritz Rollberg, hat einen wertvollen und interessanten musikhistorischen Fund gemacht. Er entdeckte in dem Aktenbande eines auswärtigen Archives eine anläßlich des Todes des ersten Eisenacher Herzogs, Johann Ernst, gestorben 1638, verfaßte Trauermusik-Komposition, deren Komponist der Hofkapellmeister zu Koburg, Melchior Franck, ist. Es handelt sich um zwei Motetten »Die mit Tränen säen« und »Unseres Herzens Freude hat ein Ende«. Das neu entdeckte Musikstück wird seine Uraufführung am nächstjährigen Volkstrauertage erleben.

*Mindereinnahmen der Staatstheater.* Die Einnahmen aus den Eintrittsgeldern der *Oper Unter den Linden* waren mit 2 635 000 Mark veranschlagt, während tatsächlich nur rund 2 019 000 Mark eingegangen sind. Etwas günstiger liegt das Verhältnis von Einnahme-Soll und -Ist bei der *Oper am Platz der Repu-*

*blik*, wo einem Voranschlag von 1 395 000 Mark rund 1 281 000 Mark tatsächliche Eingänge an Eintrittsgeldern gegenüberstehen. Der gesamte Staatszuschuß für die Berliner Staatlichen Theater (einschließlich der beiden Schauspielbühnen) war für 1929 im Haushaltsplan mit 5 041 300 Mark veranschlagt, während der tatsächliche Zuschuß infolge Mindereinnahmen und Mehrausgaben sich auf 6 903 330 Mark belief.

*Der Beethovenpreis.* Anläßlich des 100. Todestages Beethovens hatte der Preußische Staat einen »Beethoven-Preis« gestiftet, der jährlich an hervorragend begabte Tonsetzer, welche die deutsche Staatsangehörigkeit besitzen, verliehen wird. Der Preis beträgt 10 000 Mark. Für seine Verleihung sind u. a. folgende Bestimmungen festgesetzt:

Ein Kuratorium aus drei Tonkünstlern, die vom Senat der Akademie der Künste, Sektion für Musik, gewählt und vom Preußischen Kultusminister bestätigt werden müssen, entscheidet über die Verleihung. Ihre Wahl erfolgt auf drei Jahre. Unter ihnen soll sich ein Komponist der jüngeren Generation befinden; ihre Tätigkeit ist ehrenamtlich. Die Verleihung erfolgt auf Vorschlag; unmittelbare Bewerbungen sind unzulässig. Das Kuratorium soll seine Beschlüsse regelmäßig im Januar und Februar fassen.

Die Bedürftigkeit eines Tonsetzers darf zwar für die Verleihung nicht maßgebend sein; jedoch soll, wenn zwischen zwei Vorgeschlagenen zu wählen ist, deren Begabung und Leistung gleich hoch gewertet werden, der Bedürftigere berücksichtigt werden. Bei älteren Komponisten soll für die Beurteilung der Gesamtwert ihres Lebenswerkes, bei jüngeren können einzelne Leistungen die Verleihung begründen. Über die Verleihung entscheidet die einfache Mehrheit in einer geheimen Abstimmung. Der Preis wird jeweils an Beethovens Todestag, am 26. März, verliehen.

*Gründung des Deutschen Konzertgeberbundes.* Im Theatersaal der Hochschule für Musik zu Berlin fand eine Versammlung der konzertgebenden Künstlerkreise statt. Mehr als 600 Personen waren erschienen, um gemeinsam mit führenden Musikern über Lage und Zukunft des Musik- und Konzertlebens zu beraten. Die wirtschaftliche Not, unter der die Musiker besonders schwer zu leiden haben, hat zum Zusammenschluß vieler Konzertgeber zu dem »Deutschen Konzertgeberbund (Musikervereinigung)« geführt, an dessen Spitze u. a. Havemann, Bertram, Furtwängler,



Kreutzer, Schünemann, Flesch und Eisner stehen. Unter dem Vorsitz von Havemann sprachen Georg Bertram und Leonid Kreutzer über die Aufgaben und Ziele des neuen Verbandes und brachten unter Zustimmung der Anwesenden Vorschläge über einen Neuaufbau des gesamten Konzertlebens. Aus dem Kreis der Anwesenden wurden mancherlei Anregungen gegeben, die vom Vorstand weiter verfolgt werden sollen. Im wesentlichen sind es wirtschaftliche, soziologische und musikpädagogische Aufgaben, die der neue Bund in Angriff genommen hat. Das Büro befindet sich Berlin W 62, Schillstraße 9.

*Deutsche Musikkurse für Ausländer.* Die Musikhochschulen Deutschlands und die angesehensten Konservatorien sowie einige der bekanntesten Künstler haben sich im Rahmen des Deutschen Musikinstituts für Ausländer in Berlin zu einer Arbeitsgemeinschaft zusammengeschlossen, um von nun an in jedem Jahr Unterrichtskurse für Ausländer in verschiedenen Städten Deutschlands abzuhalten. Die ersten Unterrichtskurse werden im Sommer 1931 in Berlin, Berlin-Potsdam, Frankfurt a. M., Köln, München und Stuttgart stattfinden.

*Zehn Jahre Gesellschaft für Neue Musik.* Heute besteht die Gesellschaft für Neue Musik in Köln, bekanntlich die erste Ortsgruppe der erst später gegründeten Internationalen Gesellschaft für Neue Musik, zehn Jahre. Sie wurde am 12. Januar 1921 von Leyendecker und Lemacher ins Leben gerufen und entwickelte sich bald zu einem führenden Faktor im Musikleben der Stadt Köln. Die Gesellschaft hat sich in erster Linie führend für das Schaffen von Paul Hindemith, Strawinskij und anderen modernen Musikschaffenden eingesetzt.

*Umgestaltung des Königsberger Musiklebens.* Eine eingreifende Umgestaltung der Musikverhältnisse im *Königsberger Rundfunk* (Orag) bringt es mit sich, daß am 1. September d. J. das durch seine Tourneen weit über Ostpreußens Grenzen hinaus bekannte, außerordentlich leistungsfähige *Rundfunkorchester aufgelöst* wird. Wie es heißt, will *Hermann*

*Scherchen*, dessen Posten im Rundfunk damit erledigt ist, zugleich von der Leitung der *Königsberger Sinfoniekonzerte zurücktreten.* In jedem Falle soll das *Opernhausorchester*, die Kerntruppe der Sinfoniekonzerte, durch Einverleibung eines Teils der Oragmusiker bedeutend *vergrößert* und in *städtische Verwaltung* übernommen werden.

An der *Akademie für Kirchen- und Schulmusik Berlin* beginnt am 1. April d. J. ein siebenter staatlicher Lehrgang für Volks- und Jugendmusikpflege, dessen Ziel es ist, Lehrkräfte für die besondere Aufgabe der Musikpflege in Schule und Volk zu schulen. Die unmittelbare Leitung des Lehrganges liegt wiederum in den Händen von Fritz Jöde.

Das *Berliner Philharmonische Orchester* wird auch in diesem Winter unter Leitung von *Wilhelm Furtwängler* in *England* konzertieren. An die Londoner Konzerte werden sich auf Einladung der englischen Provinz Konzerte in Birmingham, Liverpool, Newcastle, Glasgow, Dundee, Edinburgh anschließen.

*Die Dreigroschenoper als Film.* Am 19. Februar fand im Lichtspieltheater »Atrium« in Berlin die Uraufführung des Tobis-Films »Die Dreigroschenoper« statt. Es war eine Premiere in ganz großem Stil. Tonlich und photographisch ist der Film ein ungeheuer starker Erfolg. Ernst Busch als Straßensänger zeichnete sich durch vollendete Sprechweise aus. Carola Neher und Lotte Lenja vorzüglich. Die Regie hatte aus dem Stoff alles herausgeholt und lebhafte Bilder geschaffen. Am stärksten wirkte die Bettlerparade.

*Prof. Dr. Krill*, Inhaber von Max Hesses Verlag, ist zum Geschäftsträger der Deutschen Brahms-Gesellschaft ernannt worden.

Die Stimmbildungskurse von *Paul Lohmann* und *Franziska Martienssen*, die alljährlich in Potsdam stattfinden, haben in den letzten Jahren starken Zuspruch von seiten des In- und Auslands gefunden. Die Kurse sind für Konzert- und Opernsänger wie für Gesangspädagogen bestimmt und werden auch in diesem Jahr wieder stattfinden.

Der Altmeister des deutschen Geigenbaus *W. Albin Keßler* in Frankfurt a. M., feierte seinen *75. Geburtstag.* Der Name Keßler als »Meister der Reparateure« hat bei den Besitzern kostbarer Instrumente in aller Welt einen guten Klang.

*Jaap Kool* wurde zum Leiter der Freien Schulgemeinde *Wickersdorf* ernannt.

*Gerhard Krause*, der schon öfter auf Sendern des Baltenlandes Vorträge über deutsches Musikleben hielt, wird im Polnischen Rundfunk (Warschau) über europäische Kunst lesen.

*Vitezslav Novák* konnte kürzlich seinen 60. Geburtstag begehen.

Der Vertrag mit dem Weimarer Generalmusikdirektor *Praetorius* ist nicht erneuert worden. Der Künstler verläßt seine bisherige Wirkungsstätte.

*Richard Strauß*, dem bekanntlich vom österreichischen Staat auf dem Grund des Belvedere-Gartens in Wien ein Baugrund überlassen wurde, auf dem er sich eine prächtige Villa erbauen ließ, löst seine Wiener Wohnung auf und wird abwechselnd in Garmisch und in Berlin ständigen Aufenthalt nehmen.

## TODESNACHRICHTEN

*Cäcilie Cerri*, die frühere Primaballerina der Wiener Staatsoper, † im 59. Lebensjahre.

Im Alter von 77 Jahren † der Hamburger Komponist und Dirigent *Oscar Fetras* (eigentlich *Otto Faster*). Unter seinen weit über Hamburg hinaus volkstümlich gewordenen Walzern ist »Die Mondnacht auf der Alster« der bekannteste.

*Franz Lindlar*, Baritonist der Kölner Oper, erkrankte während einer Aufführung der »Turandot« und † nach deren Beendigung.

*Muzii Michele*, italienischer Komponist, † im 49. Lebensjahr. Er gewann 1910 das Sinfoniepreisausschreiben der Societa degli autori mit der »Legende der Lady Godiva«. Sein Melodram »Das Gastmahl des Belsazar« ist vielfach aufgeführt worden.

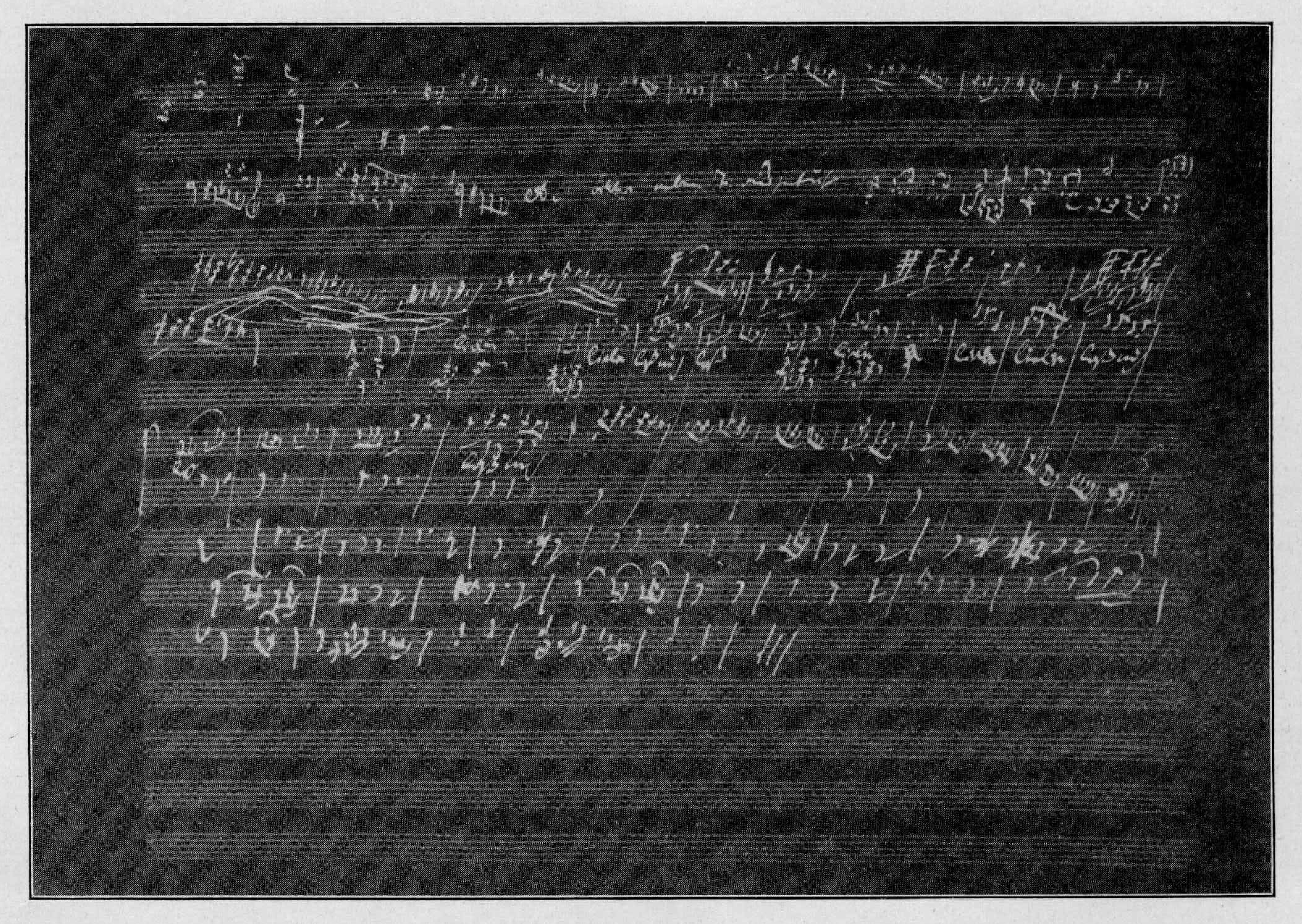
*Anna Pawlowa*, die berühmte russische Tänzerin, † infolge einer Lungenentzündung im Haag.

*Josef Wolfsthal*, der ausgezeichnete Geigenvirtuose, Professor an der Hochschule für Musik und Konzertmeister im Orchester der Staatsoper zu Berlin, † im Alter von 31 Jahren an einer Lungenentzündung.



Verantwortlicher Schriftleiter: Bernhard Schuster, Berlin-Schöneberg, Hauptstraße 38 mit Ausschluß des Beitrags »*Rundfunk*«, für den der Verfasser die Verantwortung trägt

Druck: Frankenstein & Wagner, Leipzig.



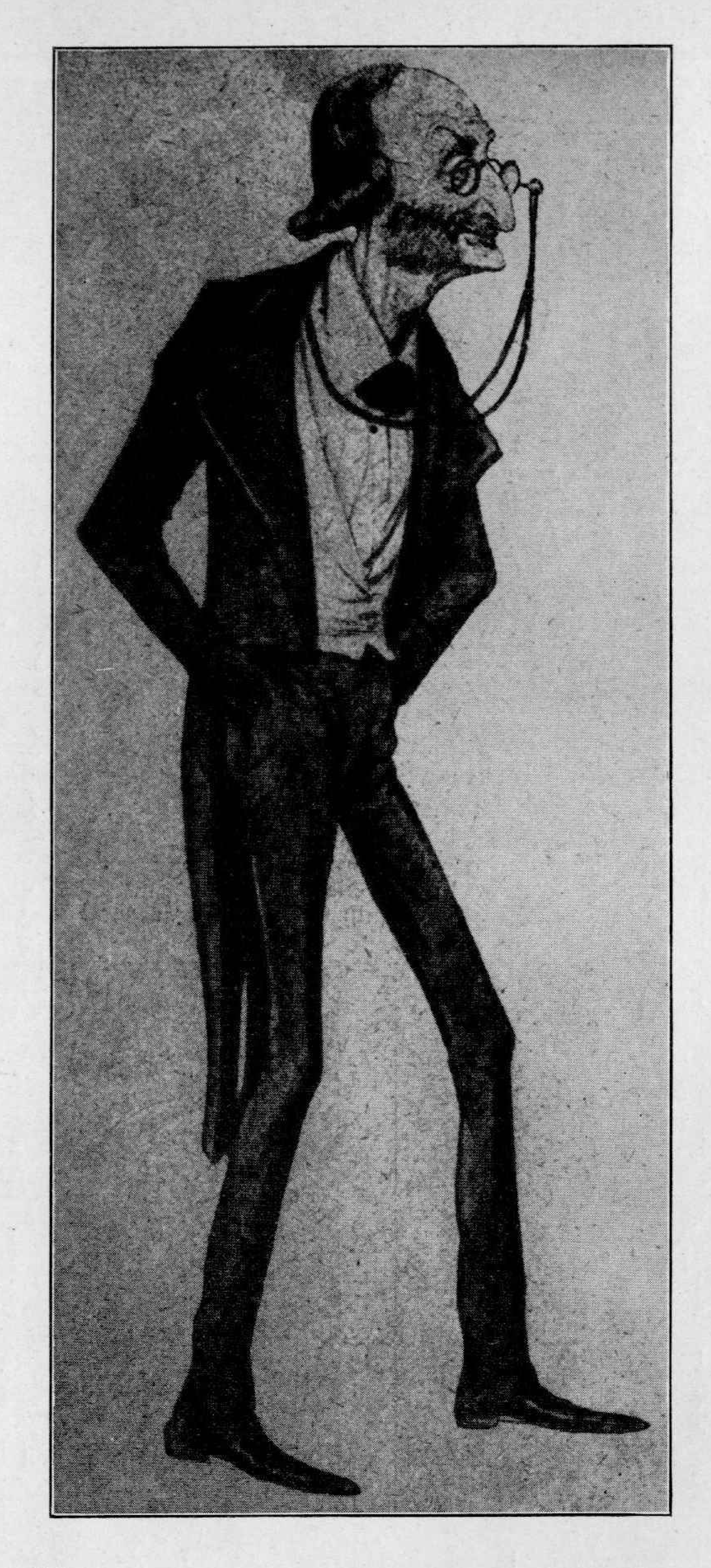
BEETHOVENS SKIZZE DER ERSTEN FASSUNG DES LIEDES
»NEUE LIEBE, NEUES LEBEN«



JUGENDBILDNIS JAKOB OFFENBACHS (um 1833)
Elfenbeinminiatur im Besitz der Geschwister Grünewald, Auerbach-Hessen
(Aus A. Henselers Offenbach-Biographie. Verlag: Max Hesse, Berlin)



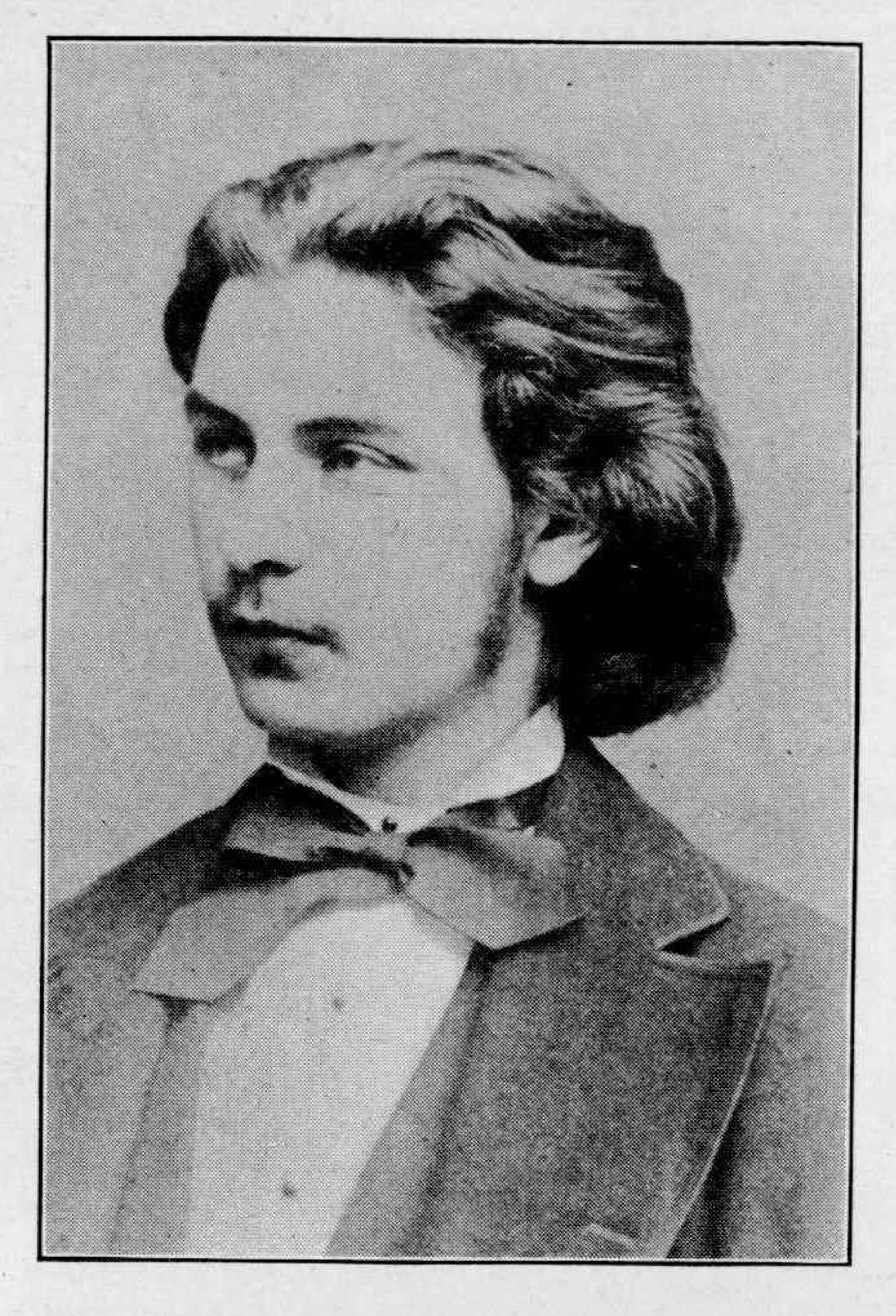

JAKOB OFFENBACH, DER EXZENTRISCHE CELLIST
Karikatur von Nadar, Journal amusant vom 18. Dezember 1858
(Aus A. Henselers Offenbach-Biographie. Verlag: Max Hesse, Berlin)



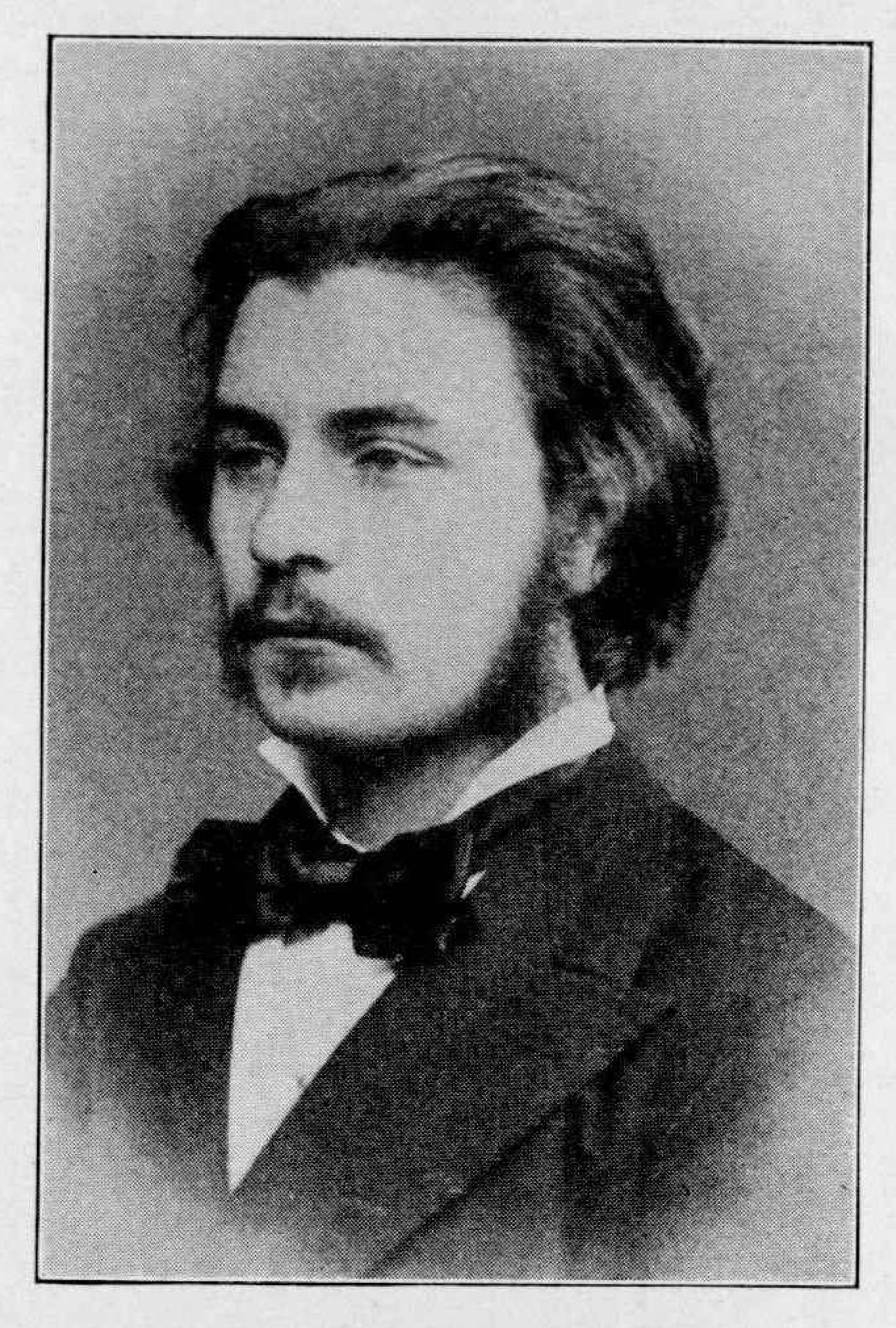
Jacques Offenbach

**Wiener Karikatur**

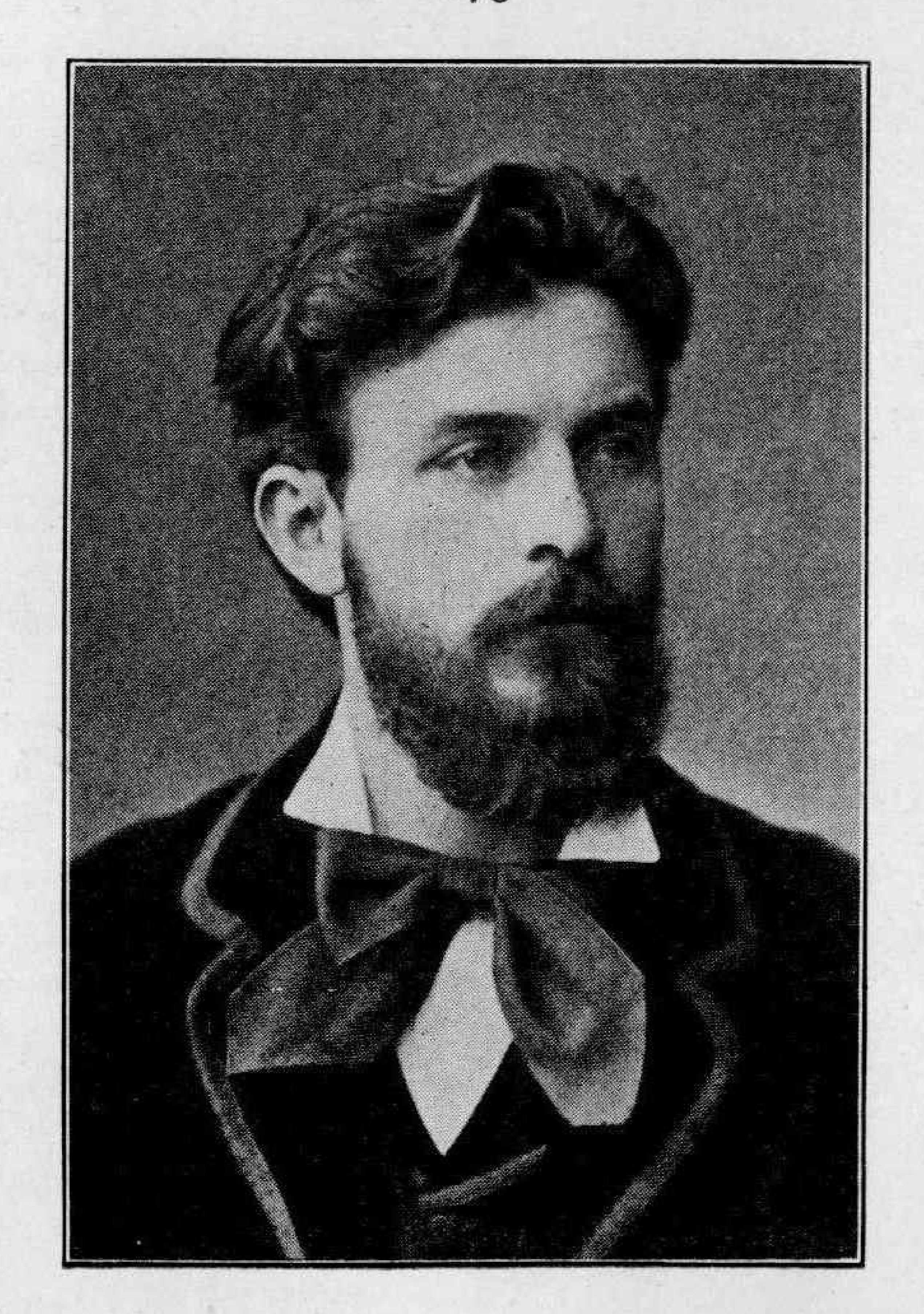
(Aus A. Henselers Offenbach-Biographie. Verlag: Max Hesse, Berlin)



1873



1876

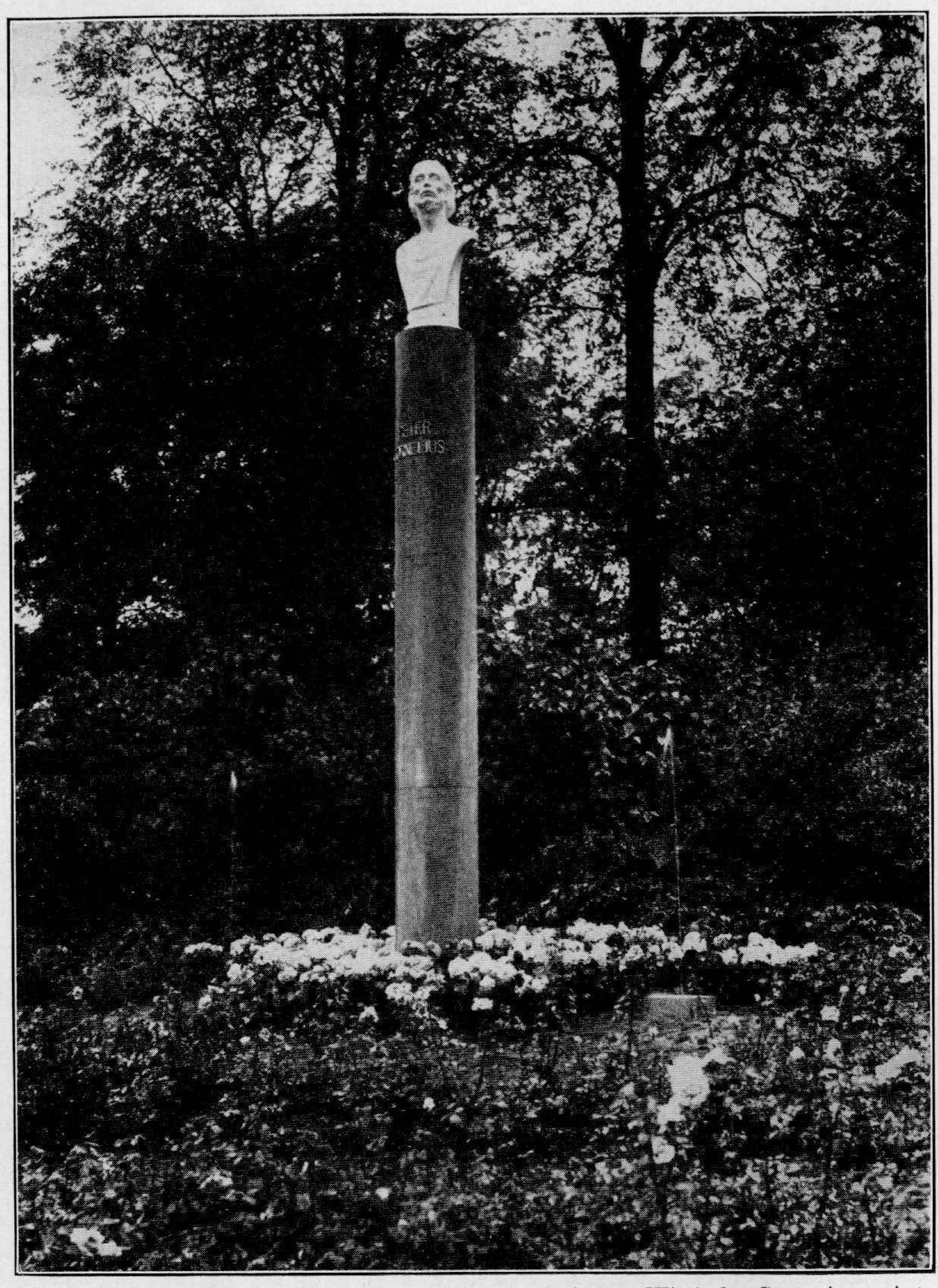


1885



1920

## ARTHUR NIKISCH



Erich Benninghoven, Wiesbaden-Sonnenberg, phot.

DAS PETER CORNELIUS-DENKMAL IN MAINZ
von Hugo Lederer



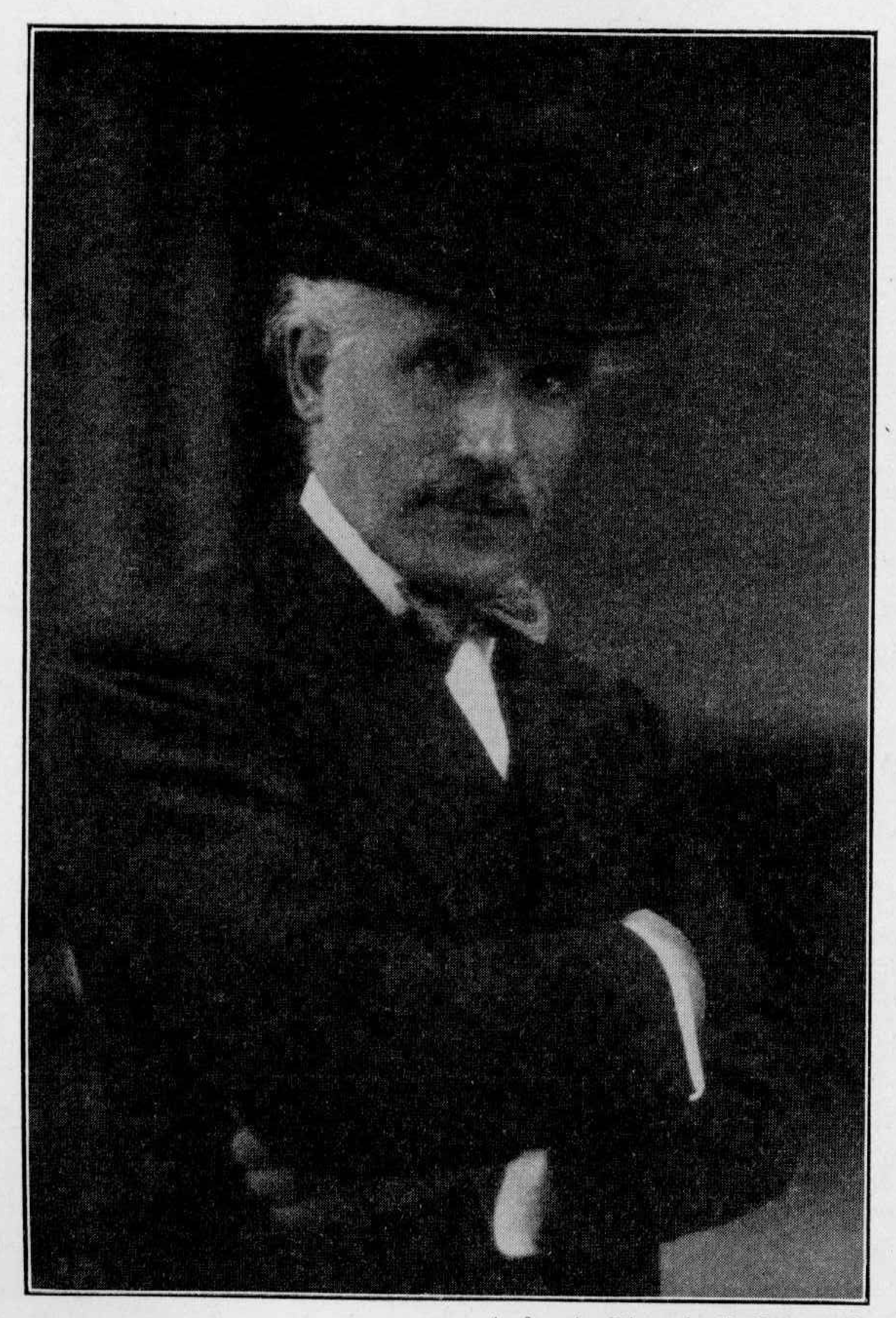
PHILIPP JARNACH



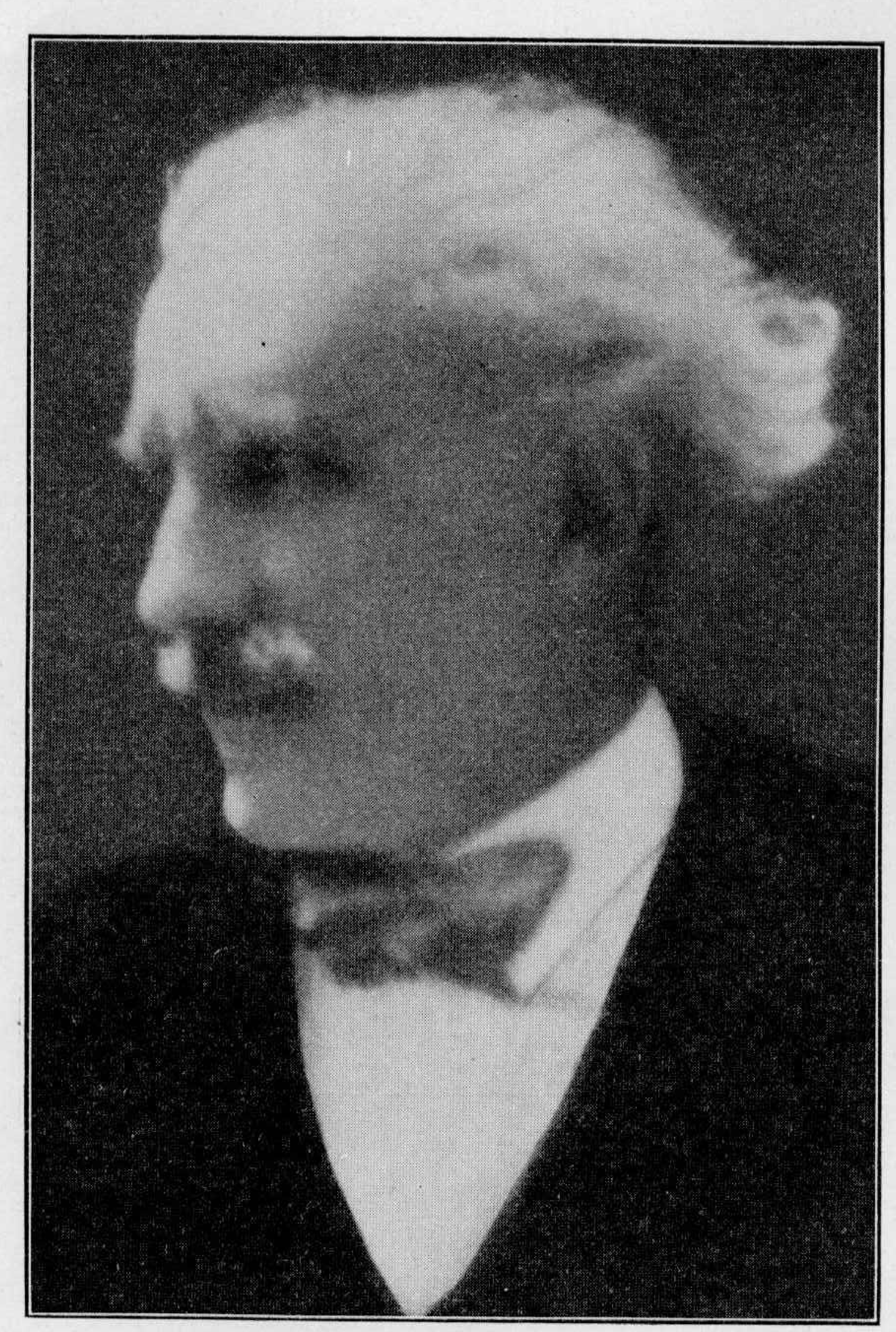
JOHANN HERMANN SCHEIN
† 19. November 1630




TITELBLATT ZU »ISRAELS BRÜNNLEIN«
von Joh. Herm. Schein (1623)



Aufn. A. Pieperhoff, Bayreuth



Aufn. Paganini

ARTURO TOSCANINI

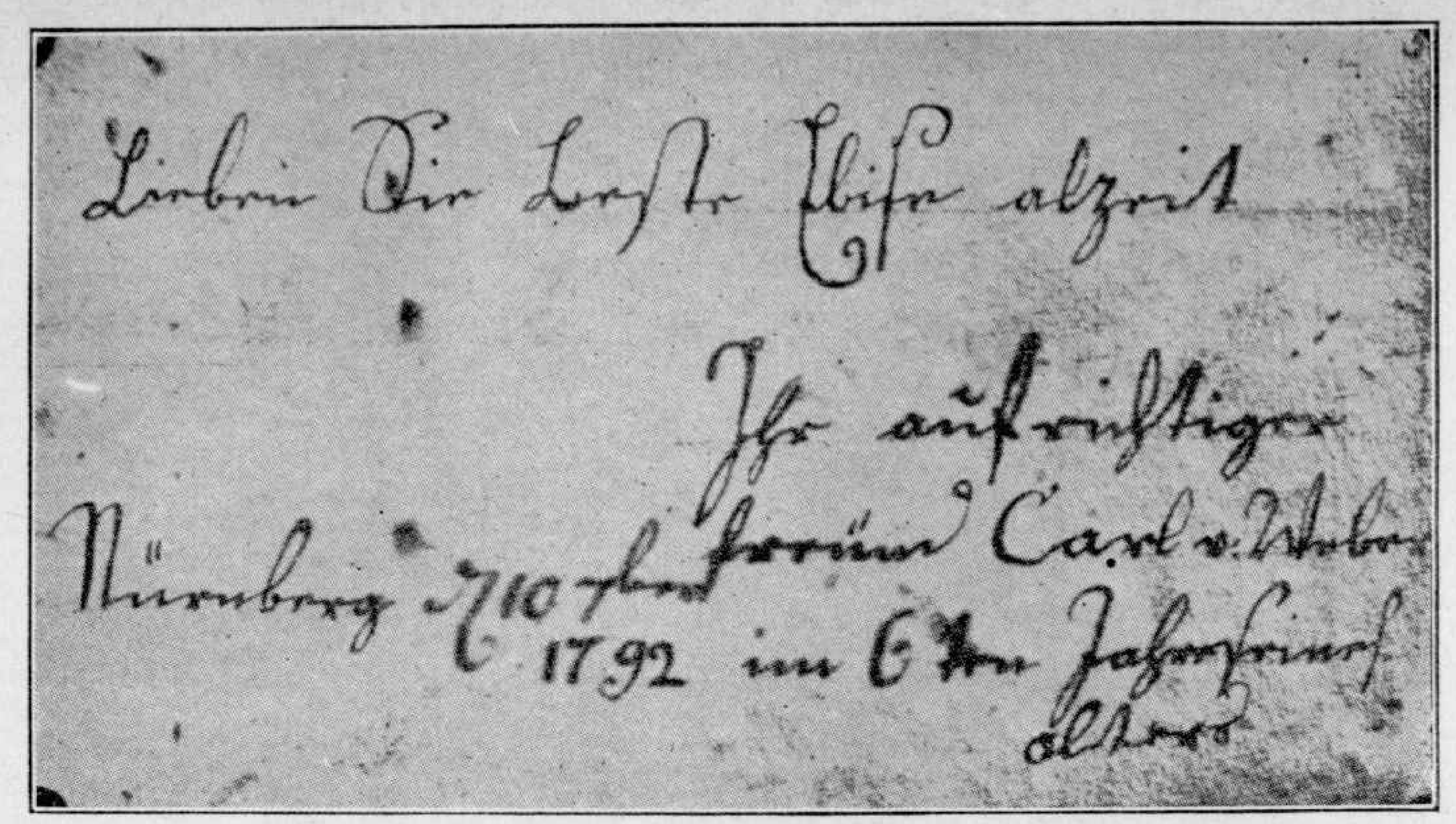



TITELBLATT DES MANUSKRIPTES »DER FREISCHÜTZ«




ENTWURF ZUR EURYANTHE

Aus Julius Kapp: Carl Maria von Weber. Biographie. Verlag: Max Hesse, Berlin


Lieben Sie beste Elise alzeit

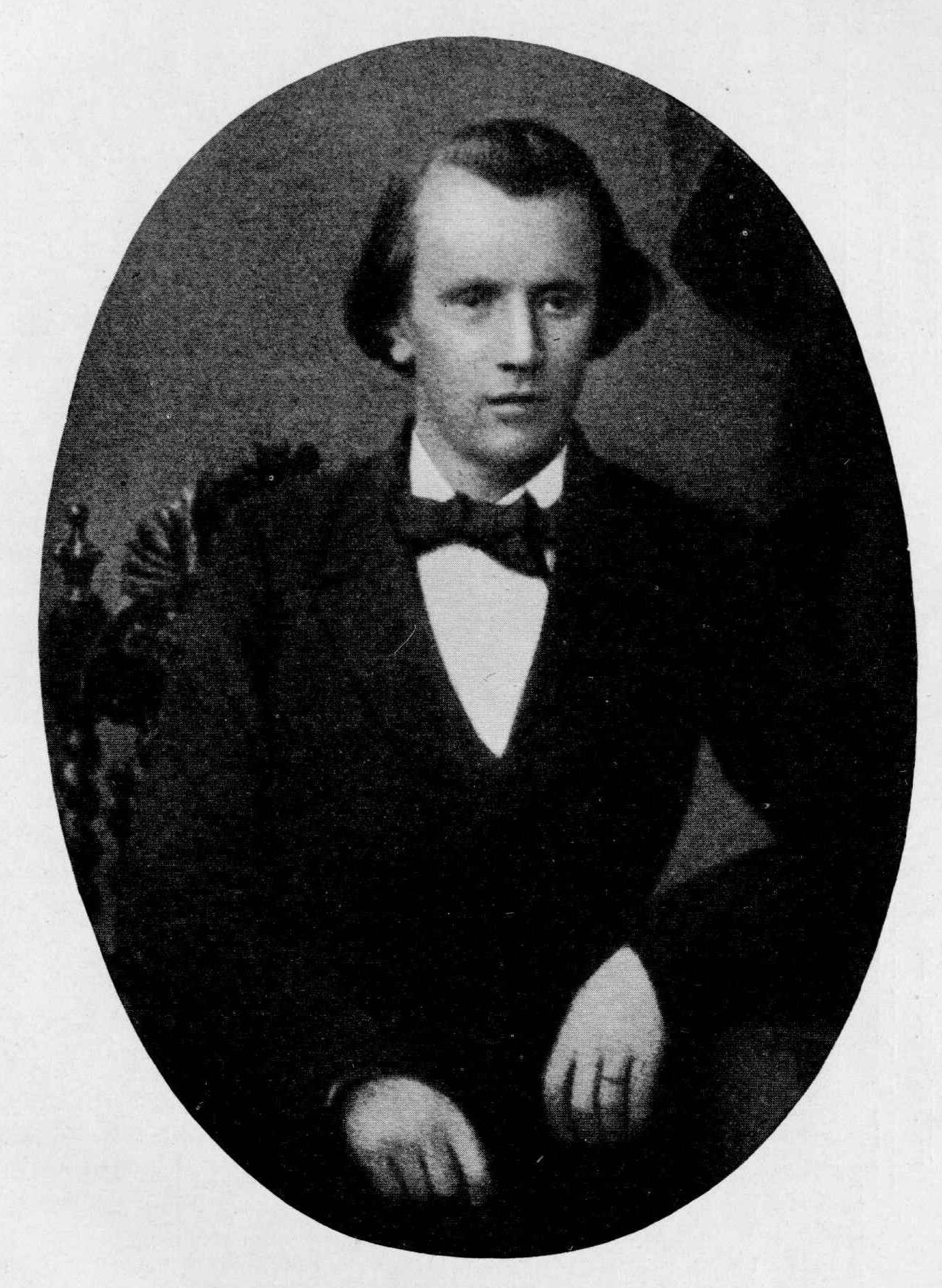
Ihr aufrichtiger
Nürnberg d. 10 7bre Freünd Carl v. Weber
1792 im 6 ten Jahre seines
alters

STAMMBUCH-EINTRAGUNG DES SECHSJÄHRIGEN WEBER
Ältestes erhaltenes Schriftstück


WEBER ALS KIND
nach einer Zeichnung

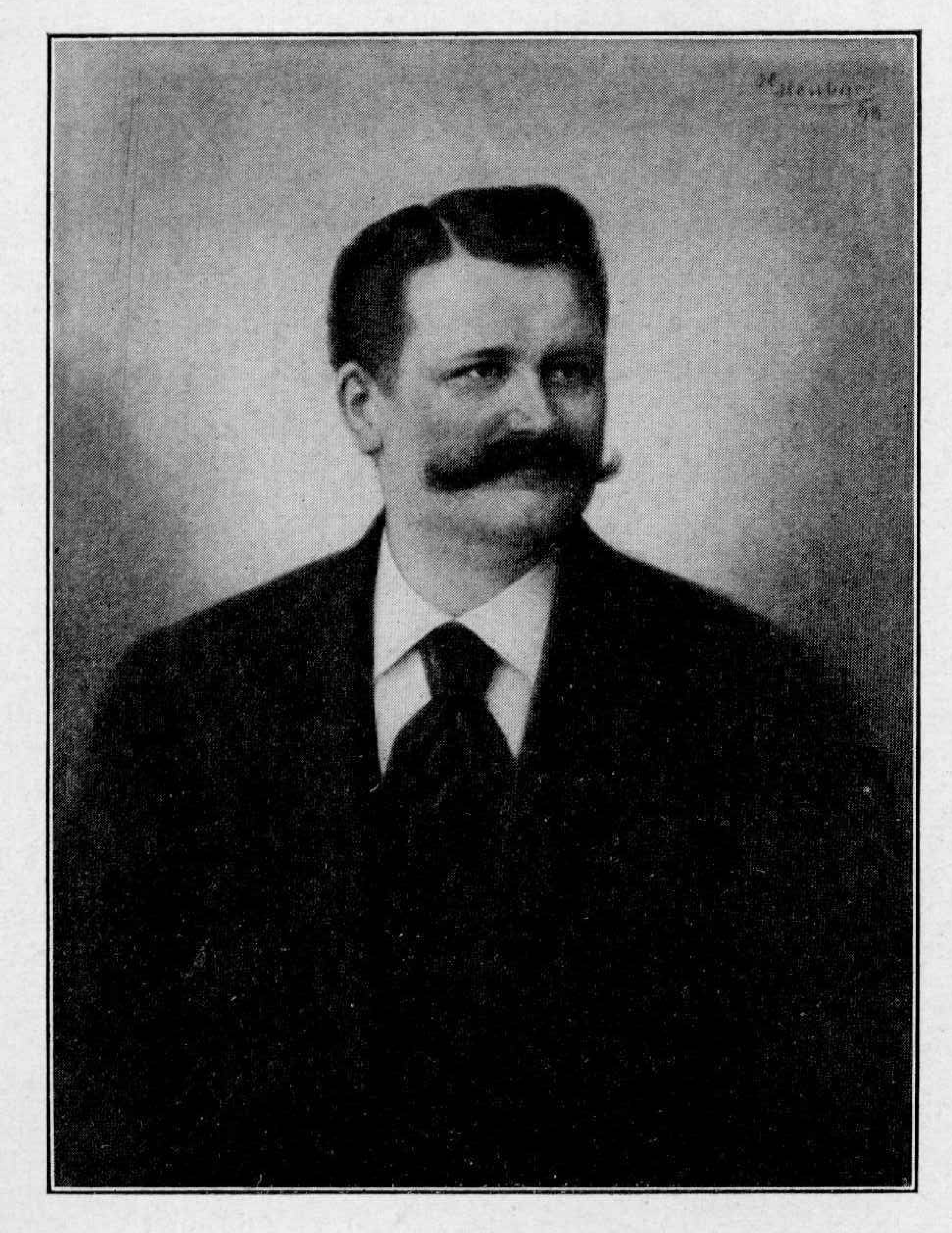

EINE ZEICHNUNG WEBERS
aus der Kinderzeit


WEBER, EIN KONZERT IN LONDON DIRIGIEREND
Zeichnung von J. Hayter, 1826 Aus Julius Kapp: Carl Maria von Weber. Biographie. Verlag: Max Hesse, Berlin

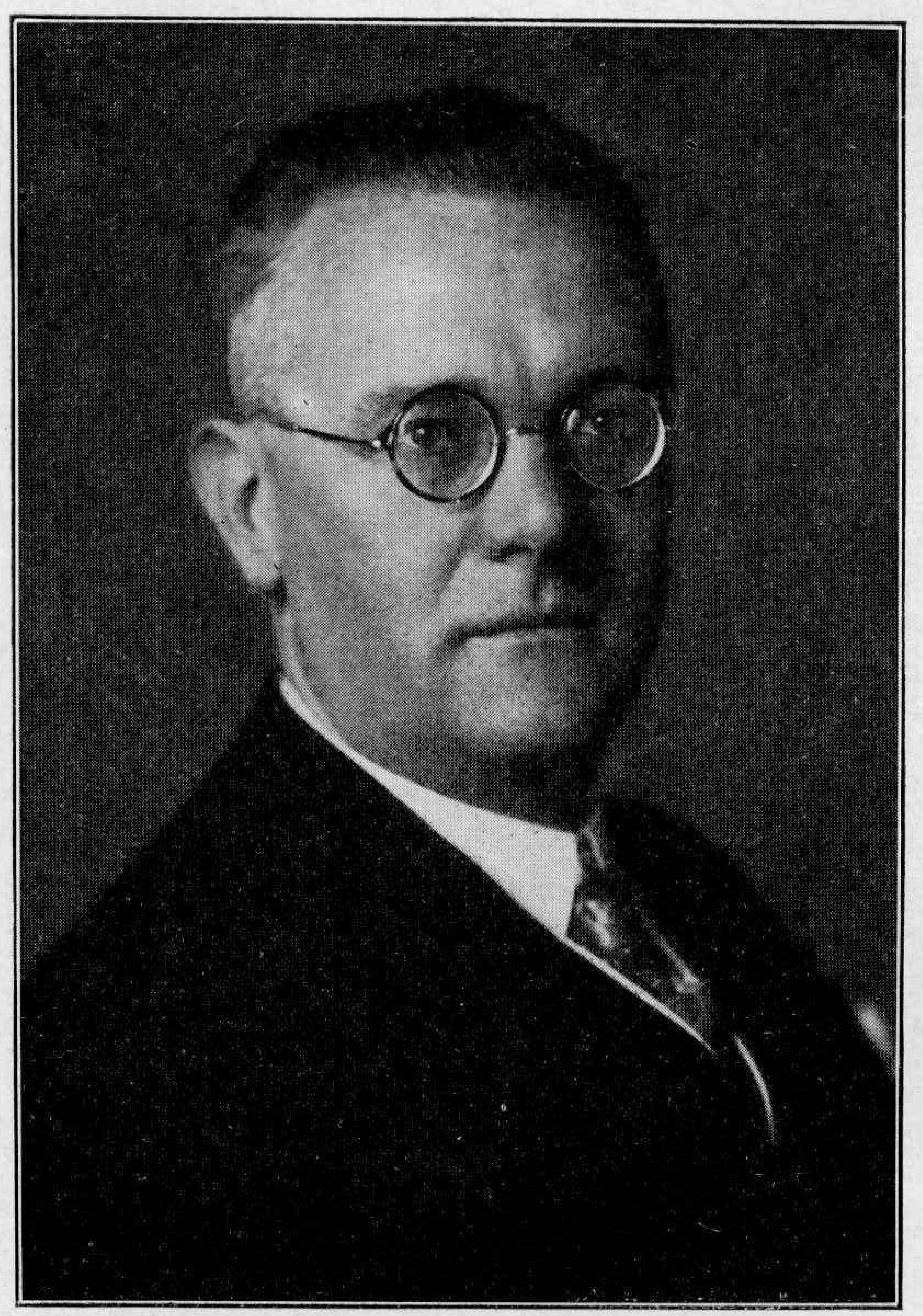


**BRAHMS**
mit dem Verlobungsring

Aus Emil Michelmann: Agathe von Siebold. Verlag: J. G. Cotta'sche Buchh. Nachfl., Stuttgart



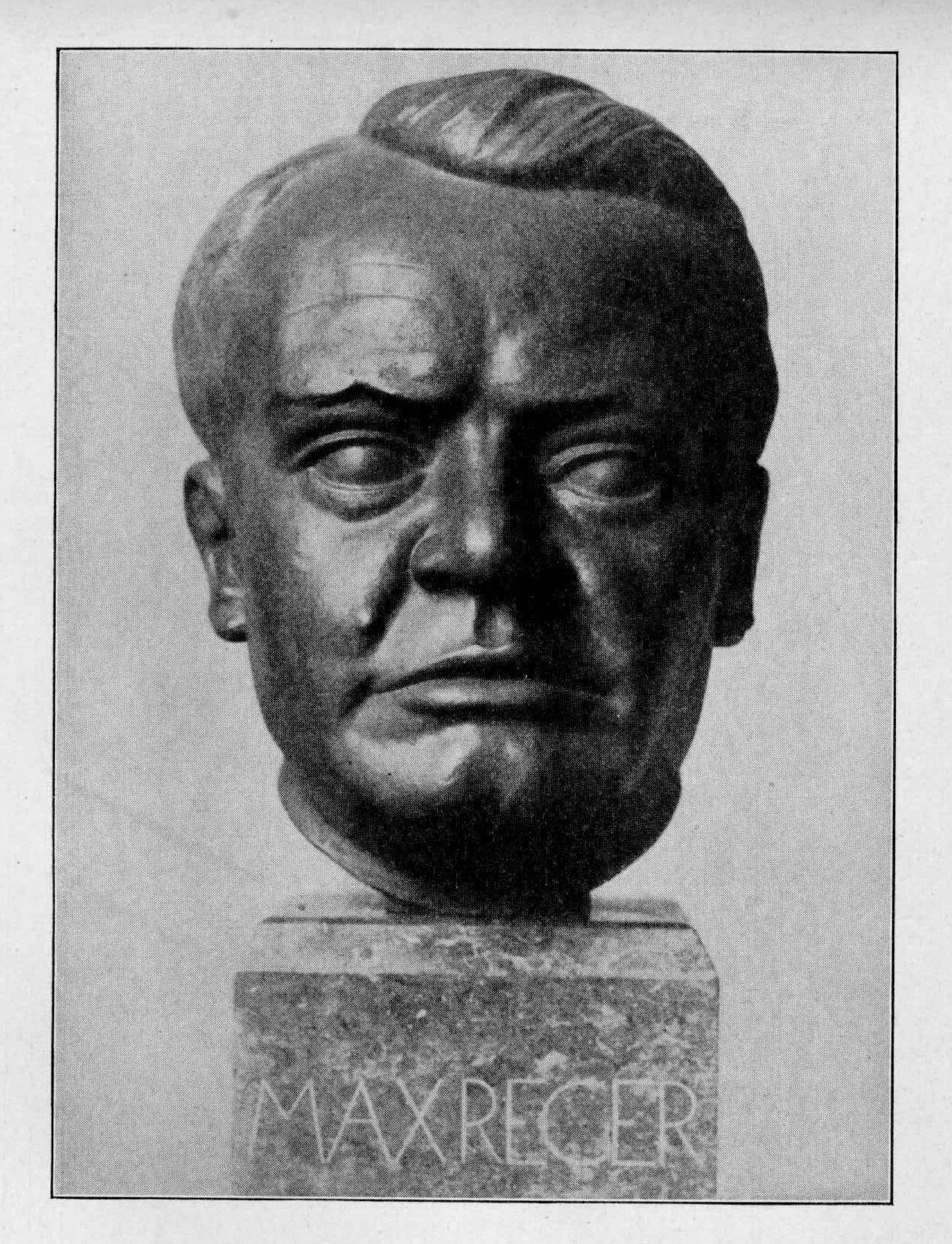
MAX HESSE
der Begründer

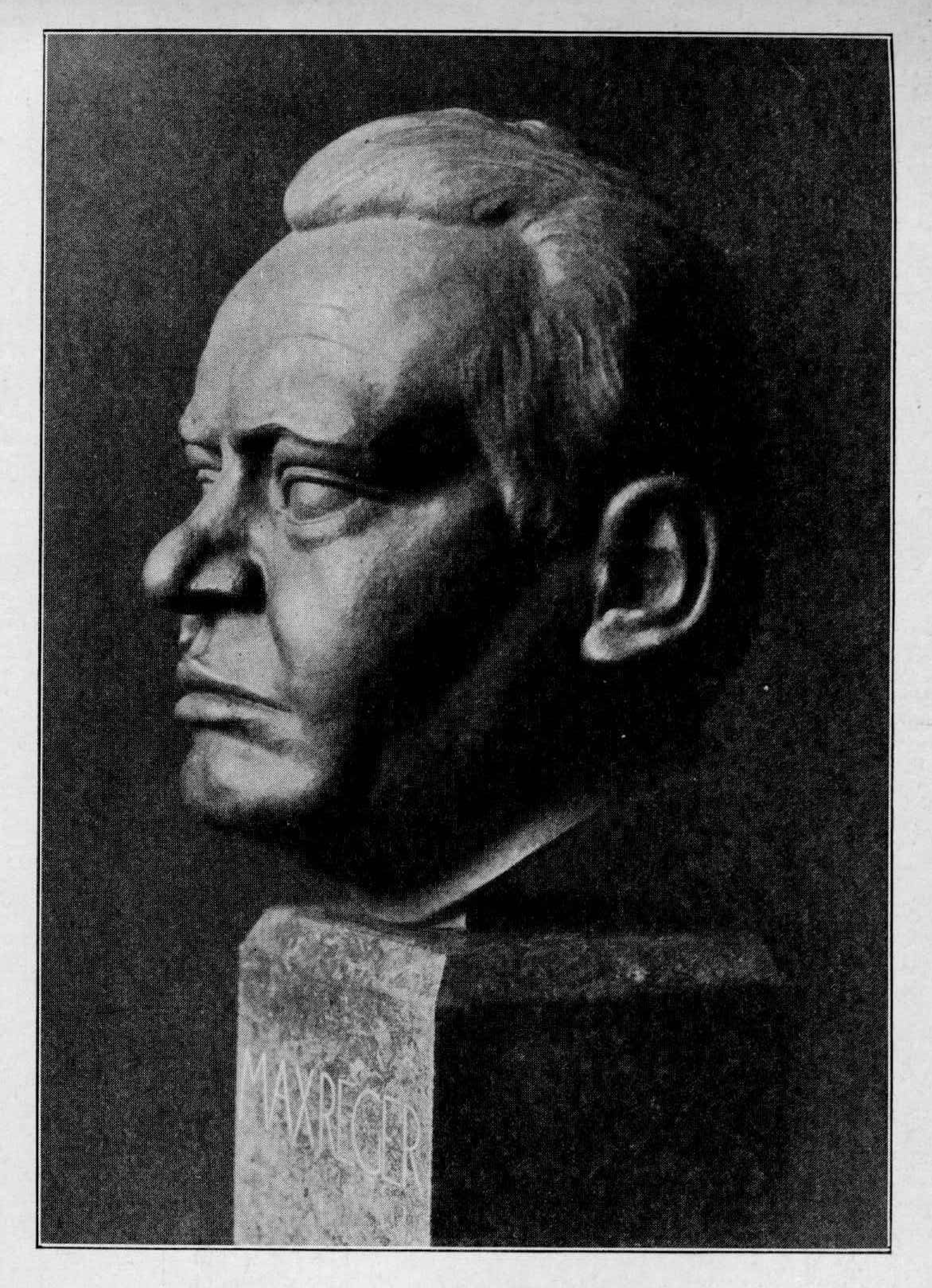


Suse Byk, Berlin

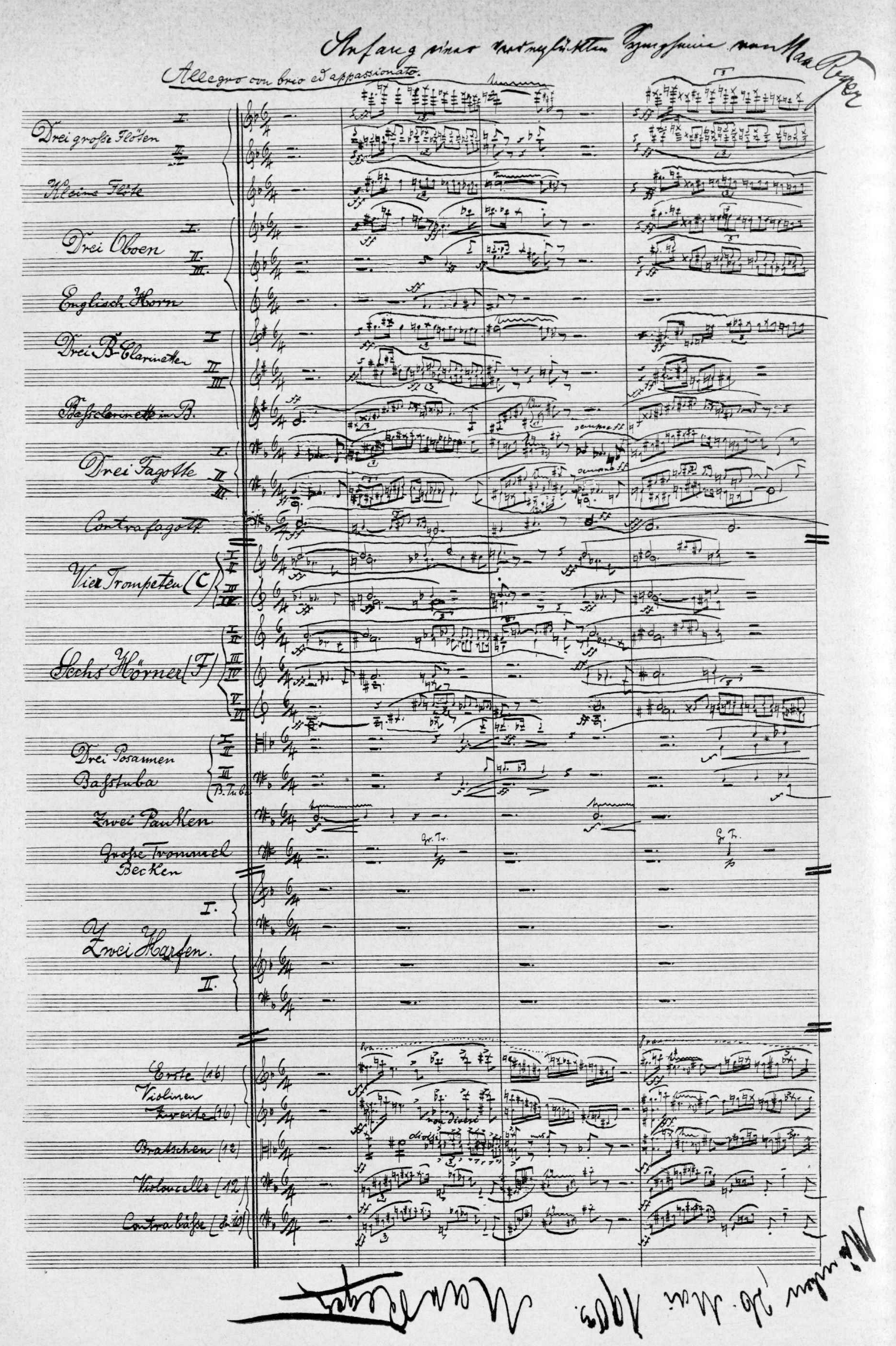
PROF. DR. J. KRILL
der jetzige Besitzer

des Verlages Max Hesse






DIE MAX REGER-BÜSTE VON JOSEF WEISZ




DIE ERSTE PARTITURSEITE DER EINZIGEN SINFONIE REGERS (FRAGMENT)

# KANONS von MAX REGER




*Kennen Sie dies vielleicht!! Selbes Kanönchen hat nämlich der Komponist dieses Trios Op. 2, als er das Trio schrieb, selbst nicht entdeckt, sonst wäre es drin!*

VIER KANONS VON MAX REGER (1895)

Also: nächsten Sonntag dirigiert Fritz Steinbach (17. Febr)
meine Orchesterserenade op 95 in Brüssel im
Ysayeconcert! Morgen (Donnerstag 14. Febr)
machen sie in der Kammermusik der Gürzenichgesellschaft in
Cöln noch meine Serenade op 77a für Flöte, Violine u. Viola;
[illegible] Regerabend [illegible] mit Serenade op 95,
Passacaglia op 96 Suite op 93 noch [illegible] in den
Programmen der Gürzenichgesellschaft vertreten!
Bin hier reizend aufgenommen!

Beste Grüße an [illegible] aber
[illegible] Bitte hebe dir diese Karte auf! [illegible] Max
[illegible] (Mittwoch, nachmittags.

Morgen früh 8 Uhr [illegible] Haag; [illegible] von 10 Uhr [illegible]

POSTKARTE MAX REGERS AUS ROTTERDAM AN SEINE GATTIN
VOM 13. FEBRUAR 1907

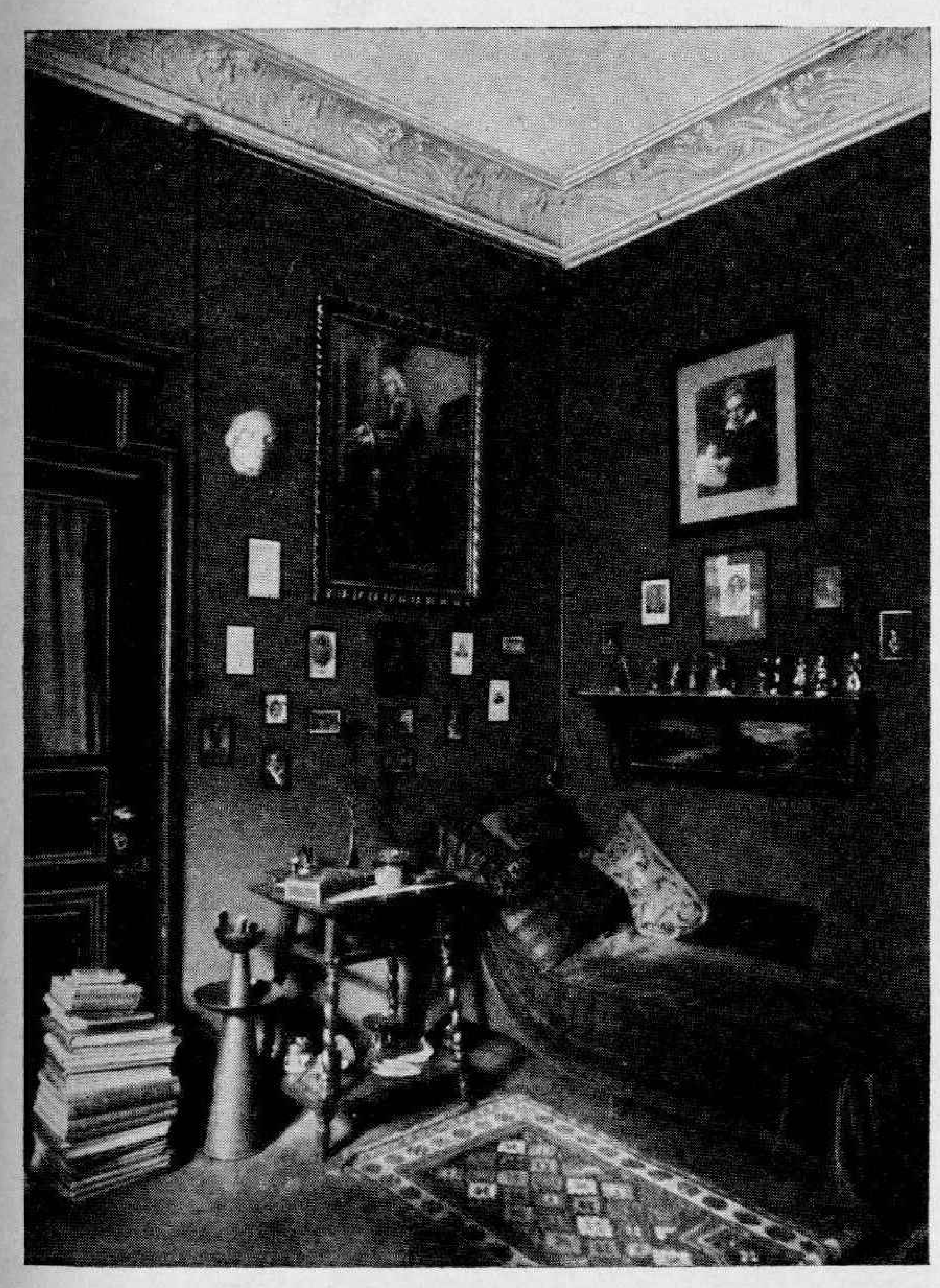


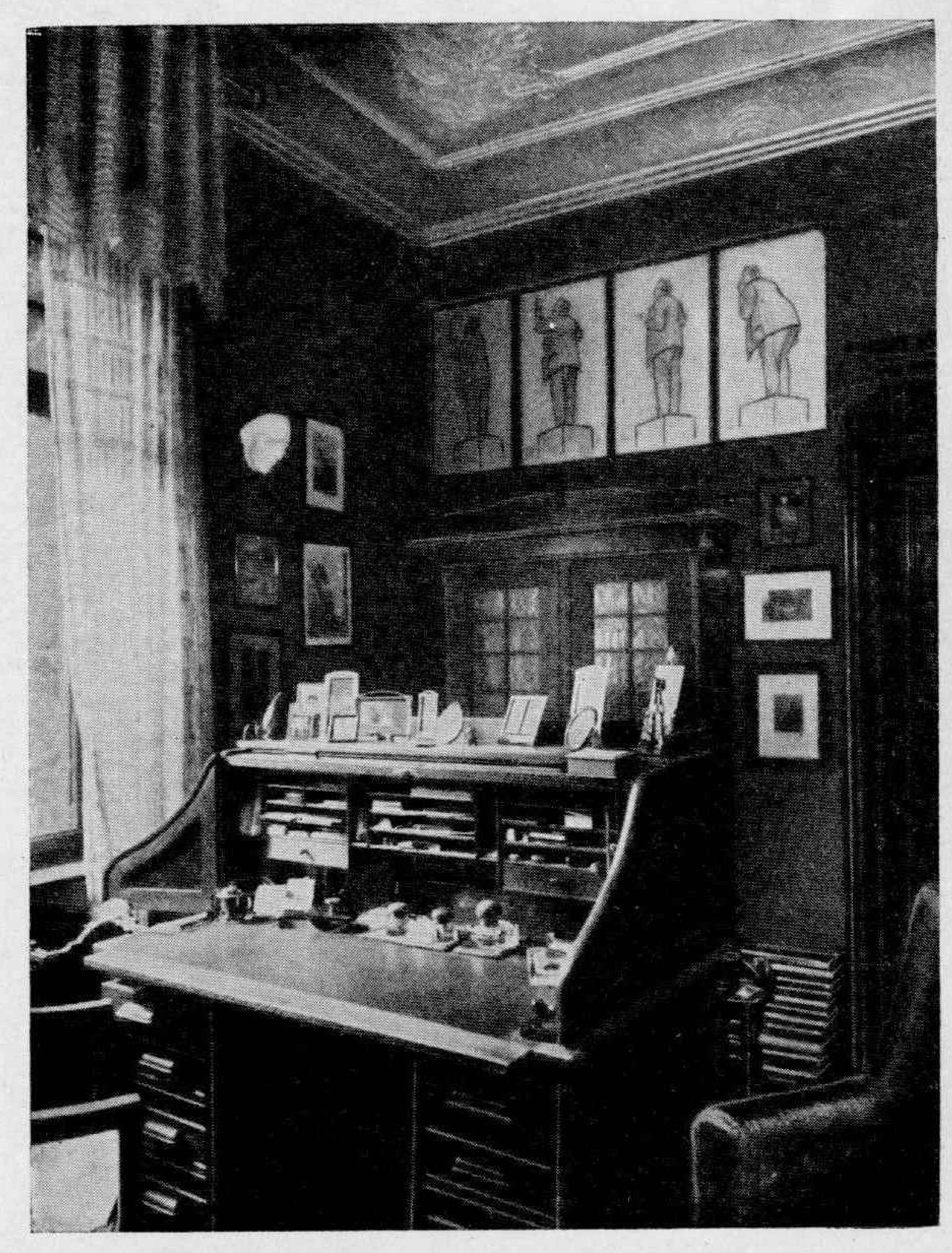
ELSA UND MAX REGER IN LEIPZIG (1908)

(Aus »Max Reger: Briefe eines deutschen Meisters«, Koehler & Amelang, Verlag, Leipzig)



LICHTBILD 1913, AUFGENOMMEN VON THEO SCHAFGANS, BONN



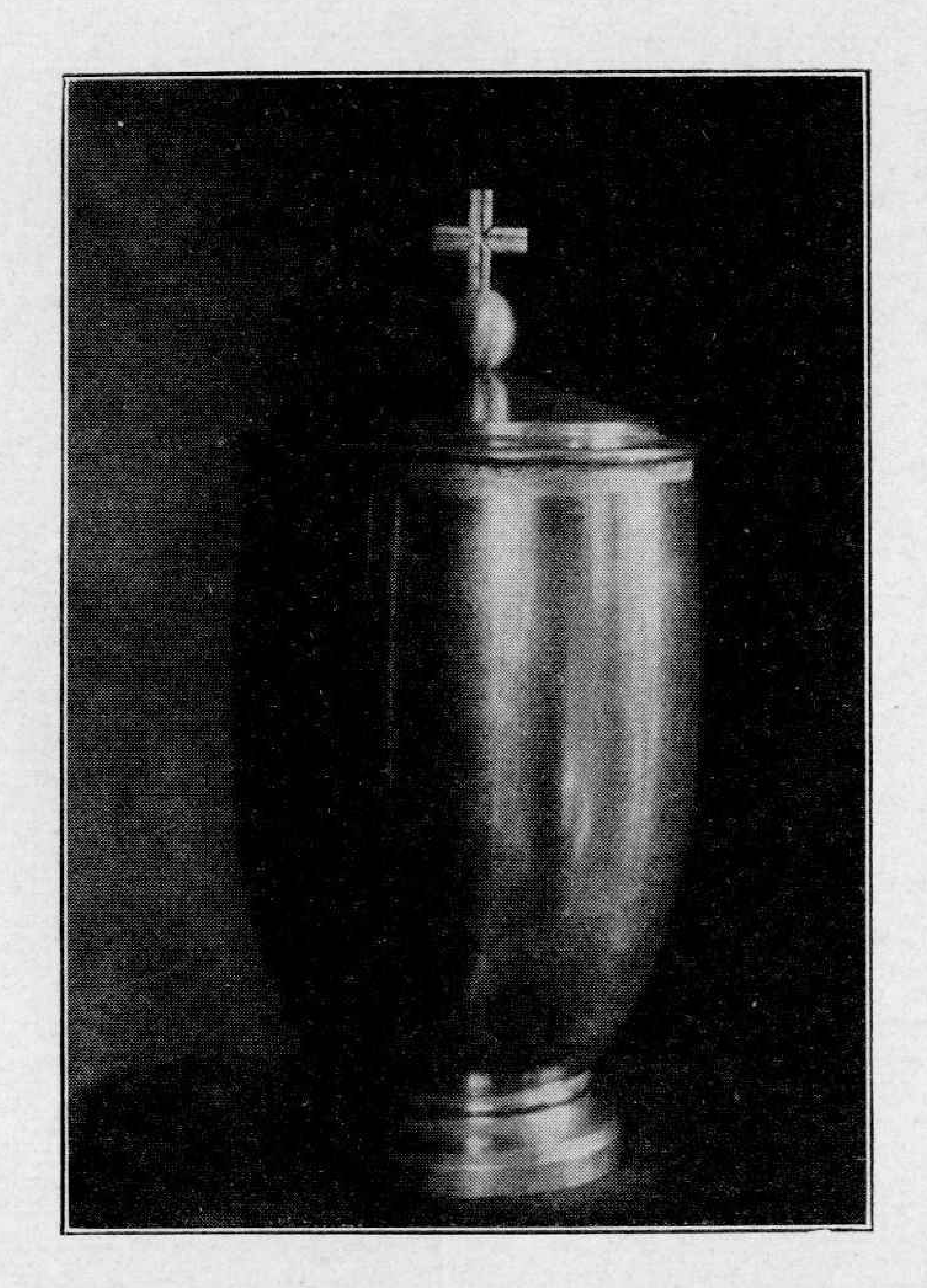


MAX REGERS ARBEITSZIMMER IN JENA, JETZT IM »REGER-ARCHIV« IN WEIMAR

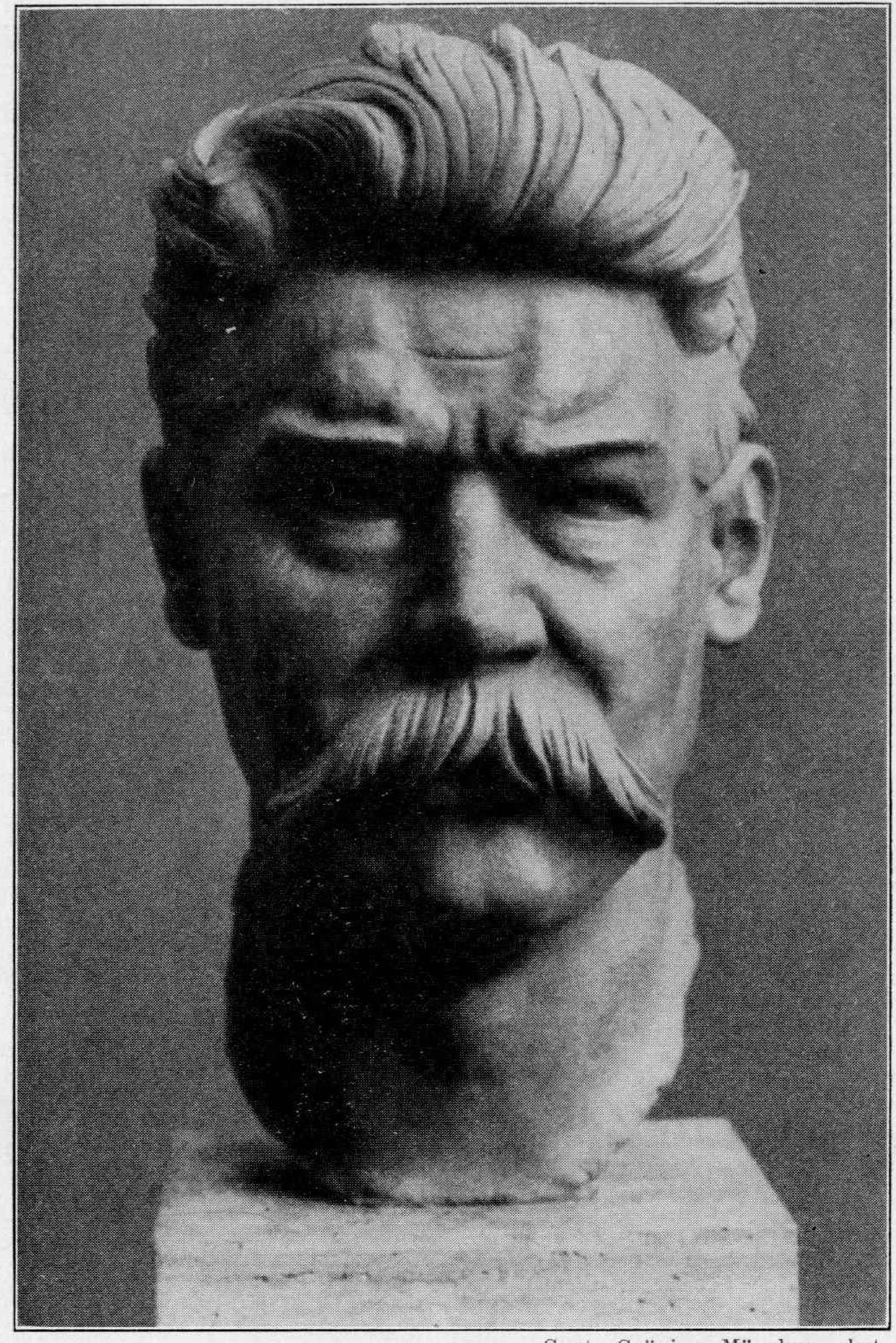
(Aus »Elsa Reger: Mein Leben mit und für Max Reger«, Koehler & Amelang, Verlag, Leipzig)

MAX REGER AUF DEM TOTENBETT (1916). NACH EINER ZEICHNUNG VON MAX KLINGER

(Aus »Elsa Reger: Mein Leben mit und für Max Reger«, Koehler & Amelang, Verlag, Leipzig)

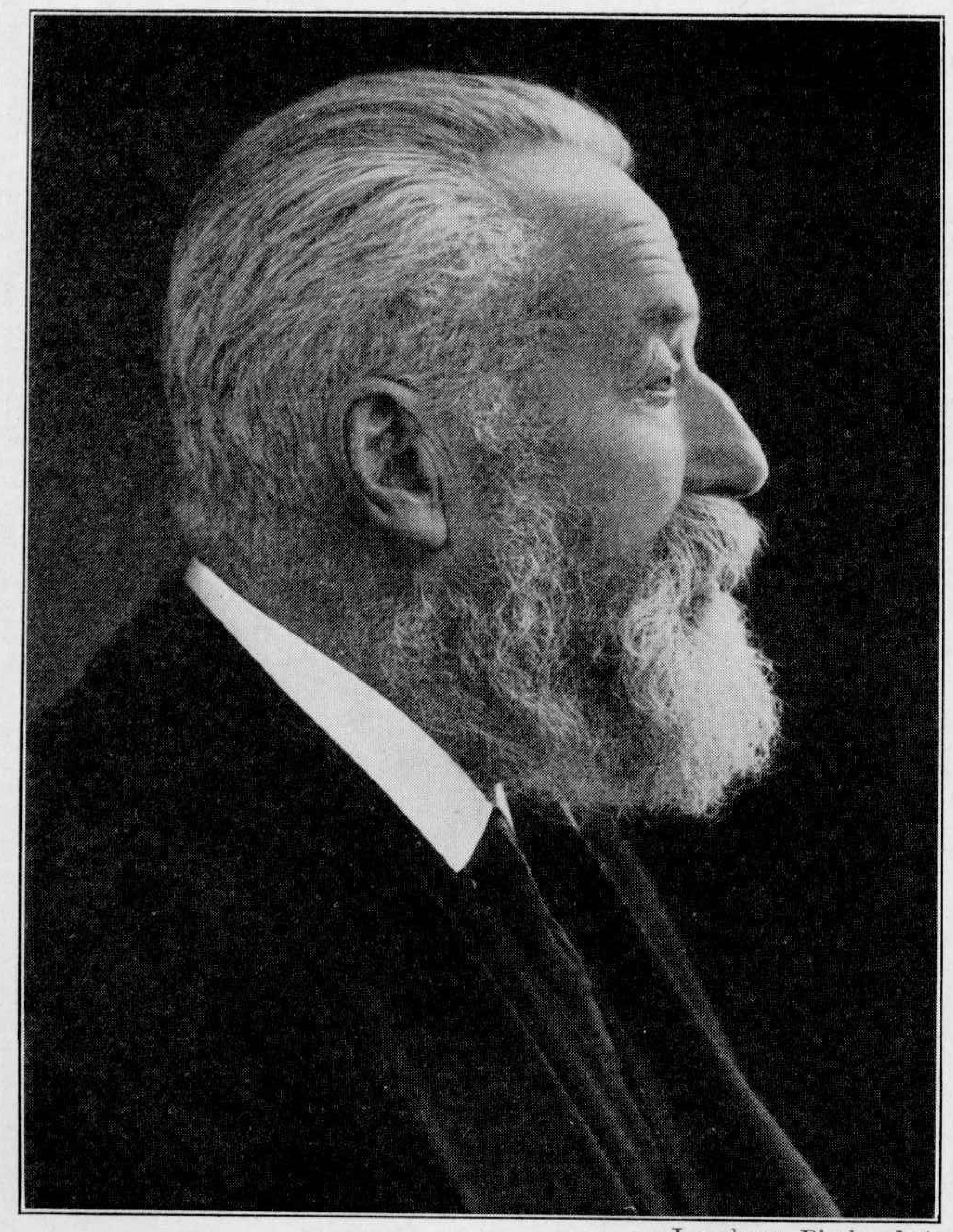


DIE VON JOSEF WEISZ GESCHAFFENE URNE MIT MAX REGERS ASCHE



Senta Grüning, München, phot.

ALBERT SCHWEITZER
Bronzebüste von Josef Weisz



Langhans, Pisek, phot.

OTAKAR SEVCIK



Franz Hais, den Haag, phot.

HANS WEISBACH





ALBERT NIEMANN
* 15. Januar 1831

als Tannhäuser

im Jahre 1875

DIE ERSTE PROSASKIZZE ZUR WALKÜRE

Original im Archiv des Hauses Wanfried

Aus: Richard Wagner, Skizzen und Entwürfe zur Ring-Dichtung. Herausgegeben von Otto Strobel.
Verlag: F. Bruckmann A.-G., München

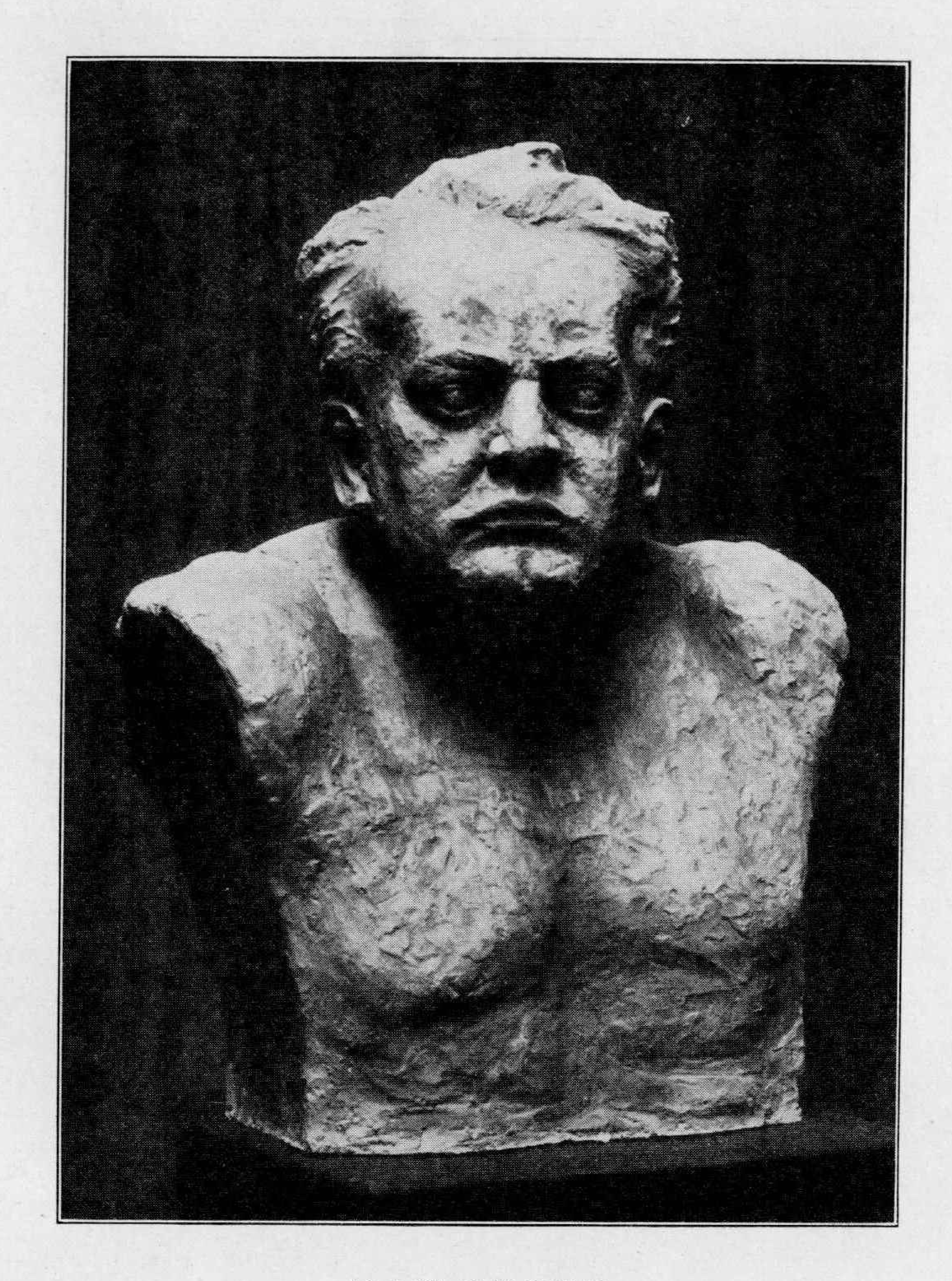



GEORG PHILIPP TELEMANN

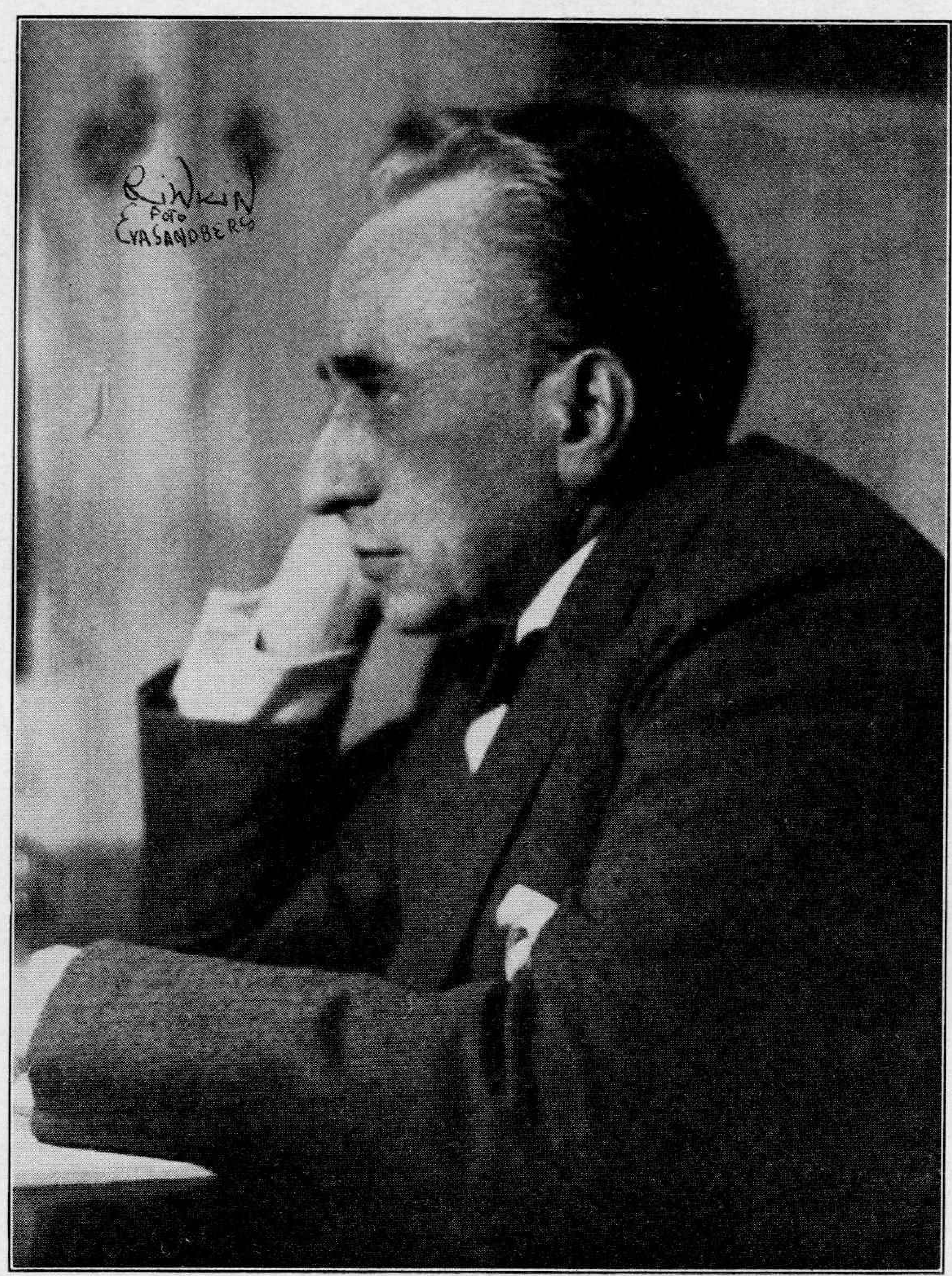
Schabkunstblatt von Val. Dan. Preisler (1750) nach Ludw. Mich. Schneider




Die neu aufgefundene Mazurka von Chopin



MAX REGER
Büste von Hilda Schnabl




Atelier Riwkin, Foto Eva Sandberg, Stockholm, phot.

**LEO BLECH**

* 21. April 1871